







Departamento de Historia del Arte y Ciencias del Territorio  
Universidad de Extremadura

El paisaje de los puentes urbanos.  
La mirada del cine.  
*El New Hollywood y Woody Allen*

Tomo II

TESIS DOCTORAL

Pedro Plasencia Lozano

DIRIGIDA POR

Don Moisés Bazán de Huerta  
Doctor en Historia del Arte

Don Santiago Hernández Fernández  
Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos

CÁCERES, MAYO 2012









# ÍNDICE



	<b>PRÓLOGO</b>	<b>I</b>
<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1.1	JUSTIFICACIÓN DEL TÍTULO. IDEAS PREVIAS Y OBJETIVOS	3
1.2	ANTECEDENTES	9
1.3	MÉTODO	13
1.4	CRITERIOS DE ORDENACIÓN DEL TEXTO	19
1.5	AGRADECIMIENTOS	27
<b>2</b>	<b>EL PAISAJE</b>	<b>29</b>
2.1.1	DEFINICIÓN DE PAISAJE	31
2.1.2	LA NOCIÓN DE LUGAR, UNA NECESIDAD HUMANA	43
2.1.3	ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO PAISAJE	53
2.1.4	LA MADURACIÓN DEL PAISAJE EN TANTO QUE DISCIPLINA	59
2.2.1	PAISAJE Y REPRODUCTIBILIDAD. LA CREACIÓN DE IMÁGENES. LA SUBJETIVIDAD DEL ARTISTA	67
2.2.2	ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PAISAJE Y LA PINTURA	77
2.2.3	APUNTES SOBRE EL PAISAJE Y LA LITERATURA	83
2.3.1	LA INGENIERÍA Y EL PAISAJE	93
2.3.2	EL PAISAJE URBANO	107
2.4	EL HITO, ELEMENTO NUCLEAR DE LA CIUDAD VISUAL	115
<b>3</b>	<b>EL PUENTE</b>	<b>137</b>
3.1	EL PUENTE	139
3.2	EL PUENTE COMO ELEMENTO DEL PAISAJE	159
3.3	EL TRATAMIENTO DEL PUENTE EN LA PINTURA	173
3.4	EJEMPLOS DEL PUENTE COMO OBJETO LITERARIO	189
3.5	EL PUENTE URBANO	203

<b>4</b>	<b>EL CINE Y LA CIUDAD</b>	<b>223</b>
4.1	LA CIUDAD REGISTRADA POR LOS PIONEROS DEL CINE	225
4.2	LA SEPARACIÓN ENTRE EL CINE Y EL VIDEO-ARTE. LAS SINFONÍAS DE CIUDAD	237
4.3	LA ÉPOCA DE LOS ESTUDIOS. LOS AÑOS OSCUROS DEL PAISAJISMO FÍLMICO	249
<b>5</b>	<b>ESPECTADOR, PERCEPCIÓN Y CINE</b>	<b>257</b>
5.1	IMAGEN Y PERCEPCIÓN	259
5.2	LA RELACIÓN ENTRE CINE, ESPECTÁCULO E IMAGEN	269
5.3	EL CINE, GRAN VIAJERO Y DESCUBRIDOR DE PAISAJES	285
<b>6</b>	<b>EL PUENTE Y EL CINE</b>	<b>293</b>
6.1	EL PUENTE EN EL CINE. UNA VISIÓN GENERAL	295
6.2	PRIMER ANTECEDENTE: EL LIBRO "LA OBRA CIVIL Y EL CINE"	303
6.3	UN SEGUNDO ANTECEDENTE: EL ARTÍCULO DE CHALE NAFUS	307
6.4	UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR LOS PUENTES FÍLMICOS	313
<b>7</b>	<b>EL <i>NEW HOLLYWOOD</i></b>	<b>319</b>
7.1	EL <i>NEW HOLLYWOOD</i> . DEFINICIÓN	321
7.2	CAUSAS QUE PRODUJERON LA APARICIÓN DEL <i>NEW HOLLYWOOD</i>	325
7.3	INFLUENCIAS FÍLMICAS	347
7.4	CARACTERÍSTICAS	361
7.5	EL PRINCIPIO Y EL FIN DEL <i>NEW HOLLYWOOD</i> . UN MÁS QUE POSIBLE FINAL ABIERTO	373

7.6	LA IMPORTANCIA DEL DIRECTOR. EL ARTISTA TRAS LA CÁMARA	383
7.7	LOS DIRECTORES DEL <i>NEW HOLLYWOOD</i>	389
7.8	GILLES DELEUZE. LA IMAGEN MENTAL Y ALFRED HITCHCOCK	393
7.9	SERGE DANÉY. EL ESPECTADOR DE CINE FRENTE AL TERRITORIO PROYECTADO	403
7.10	EL ESPECTADOR ACTUAL Y EL CINE ACTUAL	409
<b>8</b>	<b>LOS PUENTES EN EL <i>NEW HOLLYWOOD</i></b>	<b>419</b>
8.1	PROPUESTA DE CATEGORÍAS SIMBÓLICO- ARGUMENTALES	421
8.2	EJEMPLOS	425
8.3	CONCLUSIONES	513
<b>9</b>	<b>WOODY ALLEN</b>	<b>519</b>
9.1	BIOGRAFÍA DE WOODY ALLEN	521
9.2	CRONOLOGÍA INTRODUCTORIA	523
9.3	WOODY ALLEN HASTA 1978	529
9.4	WOODY ALLEN DESDE ANNIE HALL HASTA LA ACTUALIDAD	539
9.5	LA CREACIÓN DEL PERSONAJE	549
<b>10</b>	<b>LOS PUENTES EN LA FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN</b>	<b>555</b>
10.1	POSIBLES CAUSAS DE LA APARICIÓN DE LOS PUENTES EN LA FILMOGRAFÍA ALLENIANA	557
10.1.1	INFLUENCIA DE LA INFANCIA	559
10.1.2	MANHATTAN COMO "TIERRA PROMETIDA"	565
10.1.3	APORTACIONES ESTILÍSTICAS DE LOS DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA	583
10.1.4	CARACTERÍSTICAS ESCENOGRÁFICAS	593
10.1.5	EL PLANO SECUENCIA ALLENIANO	599
10.2	DESCRIPCIÓN DE ESCENAS CON PUENTES EN LAS PELÍCULAS DE WOODY ALLEN	607
10.3	CONCLUSIONES	797
<b>11</b>	<b>EPÍLOGO</b>	<b>801</b>

<b>12</b>	<b>APÉNDICES</b>	<b>809</b>
12.1	FILMOGRAFÍA DEL <i>NEW HOLLYWOOD</i>	811
12.2	FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN	825
12.3	PUENTES CITADOS	837
<b>13</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>843</b>







## LOS PUENTES EN EL *NEW HOLLYWOOD*



## 8.1. PROPUESTA DE CATEGORÍAS SIMBÓLICO-ARGUMENTALES

*En el que se proponen una serie de categorías bajo las que agrupar los diversos ejemplos de puentes tomados del cine del New Hollywood.*

Como hemos indicado en el punto 6.3, pensamos que la clasificación dictada por Nafus en su ensayo es un buen punto de partida para agrupar los distintos puentes que aparecen en el cine, si bien adaptado a nuestra propia perspectiva. Pensamos que una clasificación por categorías atendiendo a las circunstancias de la ficción argumental puede ayudarnos a deducir conclusiones de orden visual y paisajístico, basadas en los puntos en común que presenten los ejemplos seleccionados.

Para la elaboración de este capítulo hemos visionado un total de 398 películas<sup>727</sup>, encontrando puentes de todo tipo en 259, un 65 % del total, si bien reconocemos que en algunos títulos resulta complicado encontrar puentes (por desarrollar su argumento en interiores -*Gosford Park*, *Ojos de serpiente*- o por ser de géneros como el *western* -*Duelo en la Alta Sierra*, *El zurdo*<sup>728</sup>-); asimismo, la aparición de algunos de ellos es muy testimonial, y su presencia se limita a unos pocos segundos. Así, traemos a esta relación un total de 114 ejemplos de 85 películas, repartidos en 14 categorías; queremos subrayar que en el capítulo 10 analizaremos con detalle todas las películas de Woody Allen, por lo que en este capítulo 8 se han excluido posibles ejemplos de la filmografía alleniana. La decisión de seleccionar algunos ejemplos significativos, que no tiene voluntad de agotar el numeroso acopio de referencias realizado, se debe a un criterio de operatividad y manejabilidad, por entender que el catálogo completo de escenas que incluyen un puente no aportarían un conocimiento más profundo de la cuestión. De nuevo, indicamos que el caso de Woody Allen puede servir de guía metodológica para una posible aproximación futura a la filmografía completa de otro director.

---

<sup>727</sup> La filmografía propuesta -excluyendo a Woody Allen- comprende 431 películas, de las que no nos ha sido posible localizar 33 títulos). Con Woody Allen, el número total de películas propuestas asciende a 473, de las que se han podido localizar 440 cintas.

<sup>728</sup> Debido a la farragosidad de guiones y paréntesis, incluimos como nota la siguiente información: *Gosford Park* (Robert Altman, 2001); *Ojos de serpiente* (*Snake eyes*, Brian de Palma, 1998); *Duelo en la Alta Sierra* (*Ride at the High Country*, Sam Peckinpah, 1962), *El zurdo* (*The left handed gun*, Arthur Penn 1958).

En relación con las categorías propuestas, hemos elaborado una tabla que compara la propuesta de Nafus con la nuestra. Así, y después del visionado de las películas, hemos observado que algunas categorías carecían de ejemplos representativos en las películas del *New Hollywood* (elemento para expandir imperios, lugar de trabajo, excusa para obtener beneficios financieros); asimismo, hemos optado por no incluir en nuestro catálogo los documentales (una decisión que puede ser discutible, pero que la hemos tomado por entender que el espectador medio percibe el documental de un modo distinto a como percibe la ficción). Otras, sin embargo, eran susceptibles de revisión y unificación; y, finalmente, han surgido algunas nuevas: lugar de juegos, lugar degradado, lugar de soledad y reflexión. Por último, incluimos dos categorías que, quizá en puridad no deberían ser tenidas en cuenta, dado que una hace referencia a puentes futuros -por tanto, nos adentramos en el mundo de la fantasía y los decorados- y una última hace referencia a la representación de puentes en otros soportes (cuadros o fotos, entre otros). Ambos casos desvirtúan un tanto el discurso del cine como medio por el que relacionarnos con un paisaje que existe en la realidad, pero creemos que cabe destacarlos, pues ejemplifican la importancia de los puentes como elementos en la sociedad<sup>729</sup>.

---

<sup>729</sup> Como es sabido, nuestro estudio se ciñe a puentes de ámbito urbano. Si éste abarcara también el medio rural seguramente surgirían nuevas categorías relacionadas con su ecosistema. También podría plantearse un estudio que separase los puentes no ya en categorías argumentales, sino en categorías visuales o medioambientales.

Clasificación de Nafus	Clasificación propuesta	Subcategorías
Lugar de encuentro entre personas	Lugar de encuentro	amatorios entre desconocidos entre amigos entre espías de pandillas urbanas de negocios de drogas
Símbolo de ciudad o lugar	Presentación o símbolo de un lugar, como inicio o fin de una película	según ciudades
Lugar de muerte	Lugar violento	de peligro
Lugar de peligro		de muerte de persecución
Lugar de puerta hacia el peligro	Puerta	junto a helipuertos
Transición a una nueva vida		hacia otro tipo de vida hacia aventuras desconocidas
Escenario bélico	Escenario bélico	
Juguete para criatura de ciencia ficción	Juguete para criatura de ciencia ficción	
Lugar político	Lugar de frontera	entre zonas de ciudad
Escollo cultural		como obstáculo a superar política
Elemento para expandir imperios	Desaparece	
Lugar de trabajo	Desaparece	
Excusa para obtener beneficios financieros	Desaparece	
Representación de poder	Representación de poder	
Conexión con otros tiempos y lugares	Conexión con otros tiempos y lugares	
Escenario de documentales	Desaparece	
-	Lugar de juegos	
-	Lugar degradado y suburbial	
-	Lugar de soledad y reflexión	
-	Lugar futurista	
-	Representación de puentes	





## 8.2. EJEMPLOS DEL PUENTE EN EL *NEW HOLLYWOOD*

*En el que se exponen los ejemplos de escenas que incluyen algún tipo de puente, dentro de la filmografía seleccionada.*

### 1. LUGAR DE ENCUENTRO

Los puentes, en tanto que artefactos que salvan un obstáculo, han sido utilizados con profusión para reforzar la idea de encuentro entre personas.

#### AMANTES

Comenzamos por las escenas de encuentro entre amantes<sup>730</sup>, una estampa clásica en numerosas películas de todos los tiempos. Así, *Darling* (John Schlesinger, 1965) nos presenta la relación furtiva entre Diana Scott (Julie Christie) y Robert Gold (Dirk Bogarde), casados con otras personas, en la ciudad de Londres. En un momento dado ambos traman planes de futuro en común, en el entorno del puente ferroviario de Kew (William Robert Galbraith, 1869), y al final de la escena observamos un ferrocarril atravesando la estructura. Añadimos que puede observarse en el horizonte del segundo fotograma el puente de Chiswick (Alfred Dryland, Sir Herbert Baker, 1933), y a lo lejos del quinto el puente de Kew (John Wolfe-Barry, 1903).



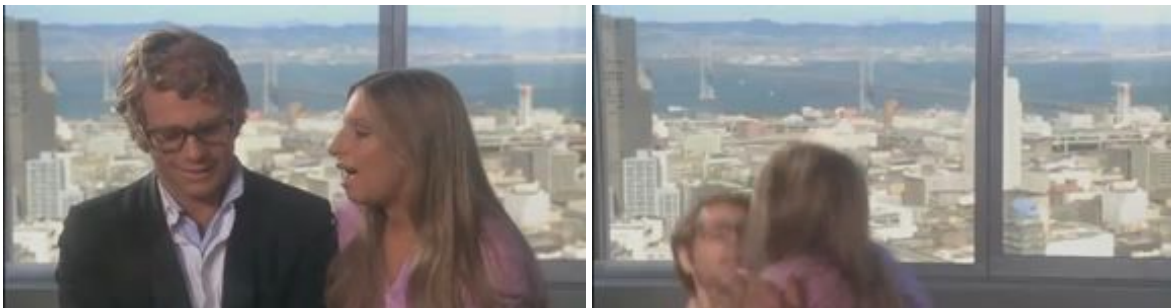
<sup>730</sup> Empleamos el término amantes en el sentido de dos personas que se aman, sin que ello aluda necesariamente a una relación extramatrimonial.

Se da la circunstancia de que el puente ferroviario de Kew presenta cierta similitud con el de Hampton Court que pintara Sisley, citado en el epígrafe 3.3 de este texto, tanto en el plano tipológico como en el pictórico, y la secuencia fílmica comentada comienza con un encuadre de la estructura muy parecido al que emplea Sisley en su obra.



El puente de Sisley citado, junto al fotograma de la película

Encontramos otro puente como *lugar de encuentro amoroso* en la comedia *¿Qué me pasa, doctor?* (*What's up, doc?*, Peter Bogdanovich, 1972). La película narra los intentos de Judy Maxwell (Barbra Streisand) para seducir a Howard Bannister (Ryan O'Neal), un prestigioso musicólogo que se encuentra de visita en San Francisco. En una escena rodada en lo alto del hotel Hilton de la ciudad, Judy corteja al investigador cantando una canción que él acompaña al piano. Finalmente, Judy se abalanza sobre Howard y terminan por besarse, en una escena que tiene como protagonista secundario al puente de Oakland (Charles H. Purcell, 1936), visible al fondo de la imagen tras los cristales.



Asimismo descubrimos otra escena de corte romántico en la película *Malas calles* (*Mean streets*, Martin Scorsese, 1973), en la que vemos a Charlie (Harvey Keitel)

junto a su novia Teresa (Amy Robinson) haciéndose confidencias y besándose bajo un *pier* situado en Nueva York.



La película *Un pequeño romance* (*A little romance*, George Roy Hill, 1979), se basa en la relación establecida entre Daniel Michon (Thelonious Bernard) y Lauren King (Diane Lane), una pareja de novios obligados a separarse en un futuro inmediato como consecuencia del traslado de la familia de Lauren, y el misterioso Julius Toran (Laurence Olivier), un adulto al que conocen en los Campos Elíseos de París. Julius cuenta la leyenda de que aquella pareja que se bese bajo el puente de los suspiros de Venecia mientras suenan las campanas de los *campaniles* disfrutará de un amor eterno. Los chicos entonces se fugan junto a Julius en dirección a Venecia, para cumplir con la leyenda<sup>731</sup>. Finalmente, tras una serie de aventuras y complicaciones, logran cumplir su deseo.



---

<sup>731</sup> La Tesis incluye un CD en el que se han insertado cortes de las distintas películas que aquí se mencionan. En ocasiones los fotogramas corresponderán a un corte o a varios de una misma película, en cuyo caso se indicará convenientemente como una nota. En este caso, y pese a que sólo hay una escena en la que aparezca el puente de los suspiros, hemos incluido otros cortes de la película en los que los personajes hacen referencia a la leyenda del puente.

En *Manhattan Sur* (*Year of the dragon*, Michael Cimino, 1985), el detective Stanley White (Mickey Rourke) y la periodista Tracy Tzu (Ariane Koizumi) inician una apasionada relación en el apartamento de ella, que tiene unas espectaculares vistas a los puentes de Brooklyn y Manhattan. Ambos protagonizan escenas de alto contenido sexual junto a unos lunetos de vidrio que permiten ver los puentes de noche.



Dos de los personajes de *La hoguera de las vanidades* (*The bonfire of the vanities*, Brian de Palma, 1990), Maria Ruskin (Melanie Griffith) y Sherman McCoy (Tom Hanks) mantienen a lo largo de la película una relación extramatrimonial (pues él está casado), y su lugar de encuentro es el apartamento de Maria, que se ubica en las inmediaciones del puente de Queensboro. Esta circunstancia provoca que veamos la estructura en tres momentos distintos de la película: en dos de ellas, justo antes de que tengan lugar escenas entre ambos amantes. La tercera, sin embargo, es cuando aparece el periodista Peter Fallow (Bruce Willis) interrogando a un operario que ha dispuesto un micrófono oculto dentro del apartamento<sup>732</sup>.

---

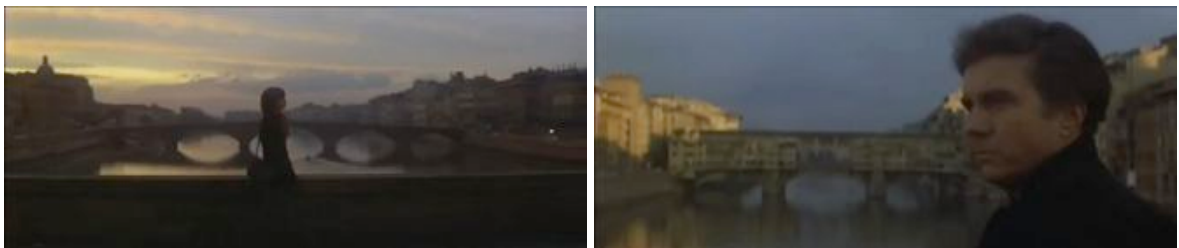
<sup>732</sup> Los dos primeros fotogramas pertenecen al primer vídeo. El tercero se corresponde con el segundo vídeo, y el último con el tercer corte.





#### DESCONOCIDOS

Una de las escenas de la película *Fascinación* (*Obsession*, Brian de Palma, 1976) nos presenta la atracción que una desconocida ejerce en el ejecutivo americano Michael Courtland (Cliff Robertson), de visita en Florencia, que perdió a su esposa Elizabeth (Geneviève Bujold) en un accidente de tráfico al que nos referiremos posteriormente. El rostro de la desconocida es idéntico al de la fallecida Elisabeth, y Michael comienza a seguirla a lo largo de las calles de la ciudad. Especialmente llamativo es el momento en que ambos atraviesan el Ponte alle Grazie (Piero Melucci, Giovanni Michelucci, Edoardo Sauti, Riccardo Gizdolich, Danilo Know, 1957), pues la cámara recoge el rostro de él sobre el Ponte Vecchio (Taddeo Gaddi, 1345) y la figura de ella sobre el Ponte Santa Trinitá (Bartolomeo Ammanati, 1569). La escena es reflejo de la circunstancia ya comentada en el apartado 3.5 sobre la importancia paisajística de las series de puentes consecutivos que existen en determinadas ciudades.



Otro encuentro fortuito en otra cinta de Brian de Palma es el que tiene lugar entre dos de los *Los intocables de Eliot Ness* (*The untouchables*, 1987). En efecto, el policía Jimmy Malone (Sean Connery) y el propio Eliot Ness (Kevin Costner) se conocen en el puente de la Michigan Avenue (Edward H. Bennett, 1920) de Chicago. Esa relación se convertirá en el germen del grupo de *intocables* que da nombre a la película<sup>733</sup>.



La más reciente *Closer* (Mike Nichols, 2004) gira en torno a las relaciones existentes entre cuatro personajes. Dos de ellos, Anna (Julia Roberts) y Larry (Clive Owen), se conocen gracias a una cita a ciegas pergeñada por Dan (Jude Law). Tras unos primeros momentos de desconcierto, ambos entablan conversación mientras pasean por las orillas del Támesis en Londres, pudiéndose observar dos puentes: el de Waterloo (Sir Giles Gilbert Scott, Ernest Buckton, John Cural, 1945) en primer lugar y el de Blackfriars (Robert Mylne, 1769) con sus característicos arcos rojos, a continuación.

<sup>733</sup> Esta película, junto con otras de De Palma, aparece descritas en un artículo que escribimos con carácter previo, y que presenta esta escena de un modo más extenso. PLASENCIA LOZANO, Pedro, "Los puentes como argumento estético en la trilogía del hampa de Brian de Palma: *El precio del poder*, *Los intocables de Eliot Ness* y *Atrapado por su pasado*", en *Norba Arte*, n° 30, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, pp.227-246.



## AMIGOS

En *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, Alan J. Pakula, 1982) el personaje Nathan Landau (Kevin Kline), ante la necesidad de celebrar un éxito personal, invita a Sophie Zawistowski (su pareja, Meryl Streep) y a su amigo Stingo (Peter MacNicol) a una copa de *champagne*. Los tres se dirigen al puente de Brooklyn a beber la copa, caminando por el paseo peatonal central del puente. En un momento dado, Nathan incluso se levantará sobre la barandilla apoyándose en una farola, presa de su felicidad. Creemos que el director escogió con habilidad un momento nocturno para poder emplear un escenario real de indiscutible personalidad en una película ambientada en 1947, colocando además la cámara de tal modo que apenas vislumbramos las luces de los edificios cercanos. El puente neoyorquino vuelve a dar muestras de su indudable capacidad escénica gracias al paseo central elevado sobre la circulación rodada.





También encontraremos una reconciliación entre Miranda (Samantha Mathis) y Linda (Sandra Bullock), dos amigas que habían discutido instantes antes, en *Esa cosa llamada amor* (*The thing called love*, Peter Bogdanovich, 1993). De fondo, podemos apreciar algunos tramos de la celosía del puente Shelby (Howard M. Jones, 1909), ubicado en Nashville sobre el río Cumberland.



#### ESPIÁS Y POLICÍAS

Los puentes y las riberas de los ríos han sido tradicional lugar fílmico de encuentro entre espías, policías y delincuentes. Así, al inicio de *Llamada para un muerto* (*The deadly affair*, Sidney Lumet, 1967) encontramos al espía Charles Dobbs (James Mason) hablando con un conocido en Londres sobre la pasarela Blue Bridge de St. James Park<sup>734</sup>, hablando de cuestiones de índole secreta. Un nada discreto tercer hombre observa el deambular de la pareja desde una de las orillas.



En *El secreto de Thomas Crown* (*The Thomas Crown affair*, Norman Jewison, 1968), película de intriga revisionada posteriormente por John McTiernan en 1999 observamos a la investigadora privada Vicki Anderson (Faye Dunaway) y al detective

---

<sup>734</sup> No hemos sido capaces de localizar ni el proyectista ni el año de construcción, pero creemos que podría ser el ingeniero Francis Walley, en la década de 1950.



Eddie Malone (Paul Burke) discutiendo la evolución del caso en el que ambos trabajan por separado, la investigación del personaje que da título a la película. Ambos se encuentran en las orillas del río Charles, entre Cambridge<sup>735</sup> y Boston, y en segundo término observamos las bóvedas del puente John W. Weeks (McKim, Mead & White, 1927), uno de los más icónicos de la ciudad.



Otro de los títulos de intriga clásicos de los 70 es *Los tres días del cóndor* (*The three days of the condor*, Sydney Pollack, 1975), una película de argumento enrevesado que gira en torno a la CIA y a distintos asesinos a sueldo protagonizada por Robert Redford como Joseph Turner (o Cóndor, su nombre en clave); a lo largo del metraje se producen diversos encuentros y conversaciones trascendentes en el entorno de distintos puentes. Así, vemos en un primer momento al asesino Joubert (Max Von Sydow) paseando junto a Leonard Atwood (Addison Powell); ambos planean un futuro asesinato mientras pasean sobre el conocido puente Arlington Memorial Bridge (McKim, Mead, y White, 1932), ubicado en Washington sobre el río Potomac, que podremos ver con más detalle al hilo de la categoría de lugares representativos. Cabe destacar que la estructura se ve como una calle más, ejemplificando cómo los puentes urbanos se insertan en la trama urbana.

---

<sup>735</sup> Ciudad americana, no confundir con la británica.



En otro momento de la película vemos a la pareja protagonista, Joseph Turner y Kathy Hale (Faye Dunaway) tratando de desenmarañar el complicado asunto. Concebida como réplica visual a la pareja anterior -dos personajes inmorales y oscuros, frente a Joseph y Kathy-, la escena nos traslada a un puente de otra ciudad (el de Brooklyn, en Nueva York), a un momento distinto del día y a otro medio de transporte; durante la secuencia podemos observar la celosía del puente, que envuelve por completo a la zona rodada del tablero.



Por último, encontramos una reunión entre Turner y Higgins (Cliff Robertson), un jefe de la CIA cuyo rol en la trama no está claro aún para el propio Turner, en el entorno de dos puentes neoyorquinos: el de Queensboro, al fondo, y la más cercana pasarela de Wards Island (Othmar H. Ammann, 1951), caracterizado por su color verde y las torres que permiten la movilidad de su vano central. La agitación de los personajes, que continuamente están moviéndose de un lado a otro, se ve reflejada en el ágil montaje de planos y contraplanos que presenta indistintamente a un personaje y a otro con ambos puentes de fondo.



En *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), se produce un encuentro entre el taxista Travis Bickle (Robert de Niro) y un policía secreto de incógnito (Richard Higgs), al que Travis descubre. Observamos de fondo una de las torres del puente de Manhattan, ilustrando el hecho de que en ocasiones los puentes urbanos son hitos debido a la altura que pueden llegar a alcanzar determinadas partes de su estructura. Como dato añadido, casual o no, apuntamos que en la escena Travis le indica al policía su nombre y dirección -falsos- para que éste le haga llegar determinada información; al escuchar que Travis indica que vive en la Avenida Hopper no podemos dejar de pensar en la similitud entre la escena y uno de los cuadros de Hopper que reproducíamos en el epígrafe 3.3.



El parisino puente de Birk Hakeim (Louis Biette, 1905) fue un lugar habitual de encuentro entre espías de diversas naciones a lo largo de la Guerra Fría. En la película

*Munich* (Steven Spielberg, 2005), que trata sobre la investigación del atentado contra el equipo israelí en los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972 vemos a Louis (Mathieu Amalric) y a Avner Kaufman (Eric Bana) caminando sobre el puente, mezclándose con los viandantes en un mercado que se desarrolla bajo el tablero superior, sobre el que circula una línea del metro de París.



#### PANDILLAS CALLEJERAS

También en *Colores de guerra* (*Colors*, Dennis Hopper, 1988) encontramos el viaducto Four Street over Bernal (Merril Butler, John C. Shaw, 1928) en Los Ángeles bajo el que se reúne habitualmente la pandilla de delincuentes juveniles Valla Blanca, cobijados en el espacio existente bajo los arcos. El puente aparece en dos momentos diferentes de la cinta, evidenciando que se trata del lugar de reunión habitual de los miembros del grupo callejero.







## NEGOCIOS

Encontramos interesante la contraposición de dos ejemplos encontrados que encajan en esta subcategoría. Así, de un lado vemos cómo los protagonistas de la citada *Fascinación* Michael Courtlan (Cliff Robertson) y Robert Lasalle (John Lithgow) cierran un negocio -que podemos calificar como *legal*, en oposición al que presentamos después- con unos socios italianos en Florencia, en el entorno del Ponte Vecchio. Los ejecutivos visten con elegancia y la parte de ciudad mostrada es completamente armoniosa en cuanto a colores, luces y alturas edificatorias. Incluso el color del traje de Lasalle es armonioso con los colores de la ciudad.



Por otra parte, presentamos una escena de *Malas calles* (*Mean streets*, Martin Scorsese, 1973) que nos muestra un intercambio de mercancía *-ilegal-* entre distintos delincuentes bajo un viaducto de Nueva York. Además de ensalzar el brillante manejo de una cámara colocada en la oscuridad, que enlaza con un movimiento los edificios de negocios con el desarrollo del intercambio, vemos cómo en esta ocasión la fotografía es descarnada y tenebrista. Finalmente, el supervisor del intercambio sale de debajo del

viaducto y se mete en un coche. Esta última imagen nos muestra de nuevo los edificios altos de la ciudad.



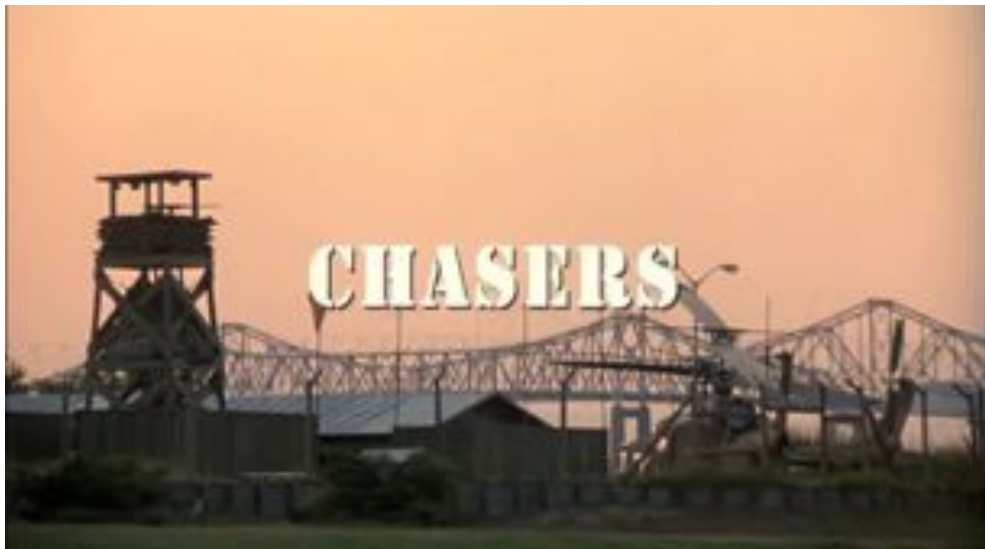
## 2. REPRESENTACIÓN O SÍMBOLO DE UN LUGAR

Quizá la función más patente de los puentes en el cine es el de mostrarse como iconos de un lugar. Del mismo modo que la Casa Blanca dice "Washington", el Reichstag, "Berlín" o la Torre Eiffel, "París", el Golden Gate proclama "San Francisco", el Puente de la Torre indica "Londres" y el de Brooklyn nos emplaza en Nueva York. Los

puentes no serán relevantes en la trama, pero sí compondrán un paisaje urbano fácilmente identificable a modo de postal introductoria. Los ejemplos de este tipo son muy numerosos y los hemos separado atendiendo a su localización. El hecho de que estemos trabajando con películas americanas no será óbice para que encontremos algunas escenas ambientadas en ciudades europeas, cuyos puentes presentarán características propias<sup>736</sup>.

#### CHARLESTON

Una de las virtudes del cine es que nos permite visualizar determinadas estructuras que en la actualidad han sido demolidas. Así, el inicio de *Misión explosiva* (*Chasers*, Dennis Hopper, 1994) nos sitúa en Charleston, ciudad americana sobre el río Cooper; en esta población existían entonces dos puentes de gran presencia física que fueron desmantelados posteriormetne, al construirse una nueva estructura en 2005. Dado que ambos puentes aparecen mencionados al hilo de la misma película en otra categoría (*puente como puerta hacia aventuras desconocidas*), preferimos detallar ambas obras en ese punto.



---

<sup>736</sup> En primer lugar presentamos las ciudades americanas por orden alfabético; después, también por orden alfabético, aparecen las ciudades europeas.

## CHICAGO

Otra de las grandes ciudades americanas, Chicago, aparece representada mediante los distintos puentes que jalonan el río Chicago en el centro urbano, cuya condición de estructuras móviles los ha dotado de una enorme personalidad. Así, cuando el protagonista de *Ganar de cualquier manera* (*Blue chips*, William Friedkin, 1994) Pete Bell (Nick Nolte) llega a la ciudad, leemos sobreimpreso el rótulo sobre la estampa del Kinzie Street Railway Bridge (1908), que se encuentra fuera de servicio (y por ello permanentemente levantado); también observamos al fondo de la imagen la torre Sears<sup>737</sup> (Bruce Graham, Fazlur Khan, 1973). A continuación, en esa misma secuencia, observamos la salida del puente Kinzie (1909) dispuesto sobre el brazo norte del río Chicago, que es la estructura sobre la que Pete circulaba en la imagen anterior.



## GEORGETOWN

Pese a iniciar su argumento en unas excavaciones en Irak, la trama del *El exorcista* (*The exorcist*, William Friedkin, 1973) se desarrolla casi por completo en Georgetown, junto a Washington. La primera imagen de la ciudad recoge en primer término el puente Francis Scott Key Bridge (Nathan C. Wyeth, Max C. Tyler, 1923), definiendo todo el encuadre. Dicho puente sobre el río Potomac enlaza la ciudad con Washington, por lo que de no ser por el título sobreimpreso podría ser *adjudicado* a cualquiera de las dos ciudades.

---

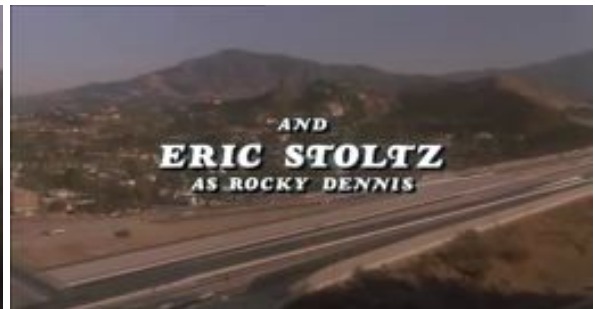
<sup>737</sup> En la actualidad rebautizada como torre Willis.





## LOS ÁNGELES

Los Ángeles se caracteriza desde el punto de vista de la pontología por dos posibles estampas: la de los nudos de carretera que salpican la ciudad y la del encauzamiento del río Los Ángeles, con los numerosos y variados puentes que salvan esta cicatriz. Así, podemos citar el inicio de *Máscara* (*Mask*, Peter Bogdanovich, 1984) como ejemplo del primer tipo, en el que los títulos de crédito se van sobreescribiendo en un plano panorámico que recorre todo un nudo carretero desarrollado a lo largo de una vía de alta capacidad.





Similar es el comienzo de *Ocho millones de maneras de morir* (*Eight million ways to die*, Hal Ashby, 1986) en cuanto a la tipología constructiva observada. En este caso, la primera secuencia del film consiste en un plano cenital de un coche que va recorriendo una vía de numerosos carriles a gran velocidad. Durante ese recorrido vamos observando diferentes estructuras de cruce con otras vías rodadas que se suceden de forma continua en el entorno de la ciudad californiana, mientras se sobreimpresionan los títulos de crédito.



Por último, *Colores de guerra* (*Colors*, Dennis Hopper, 1988) presenta puentes de ambos tipos: el fácilmente identificable Sixth Street Viaduct (Merrill Butler, 1932) dispuesto sobre el río Los Ángeles con el nombre del director impreso ("a Dennis Hopper film", como mandaban los cánones del *New Hollywood*), y los anónimos cruces a nivel de distintas vías rodadas, destacando uno en el que se indica el título de la película: sobre la imagen fija de un puente al fondo, en primer lugar se traza un *grafitti*

de color rojo y a continuación se sobreimprime el nombre del film: el gris de estas estructuras anónimas prefabricadas son el contrapunto perfecto para el rojo y el elocuente título de la película.



## MIAMI

Miami se caracteriza por los numerosos puentes que jalonan las aguas interiores existentes entre el centro de la ciudad y las playas del Atlántico. A lo largo de estos ejemplos del epígrafe 8.2 hallaremos distintas estructuras situadas en la ciudad; así, por ejemplo, en *Sangre y Vino* (*Blood and wine*, Bob Rafelson, 1996) vemos el inicio de uno de estos puentes para indicarnos que la acción se sitúa en Miami, y asimismo a lo largo de la trama distinguiremos varios puentes más de la misma metrópolis.



También encontramos un puente similar en un *travelling* localizador de *Ausencia de malicia* (*Absence of malice*, Sydney Pollack, 1981).



NUEVA YORK

Tal vez sea Nueva York la ciudad más reproducida por el cine de todos los tiempos, y por ello existen numerosos puentes universalmente reconocidos gracias a la difusión que el cine ha realizado de ellos. Además, el tamaño de algunas de las estructuras que jalonan la ciudad tienen tal presencia física que se insertan con naturalidad en el enjambre de edificios que existen en la urbe. El inicio de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) presenta una vista panorámica en la que se intercalan con armonía los rascacielos y los puentes, demostrando así que la estampa neoyorquina asumida por el espectador es una suma de edificios y puentes por doquier.





Observamos una concepción de ciudad similar -formada por puentes y edificios sin solución de continuidad- al inicio de *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977). El argumento de la película se ambienta en 1945, y el medio para localizar al espectador en la ciudad consistió en emplear la silueta de la ciudad oscurecida en los títulos de crédito (las luces de los coches en movimiento, en la esquina inferior derecha, delatan que es una imagen real, y no una transparencia estática -al menos en ese primer plano-). Entre los edificios podemos atisbar el cable principal de un puente, quizá el de Brooklyn o el de Manhattan.



La película *Tal como éramos* (*The way we were*, Sydney Pollack, 1973) comienza con un plano del célebre Gapstow Bridge (Jacob Wrey Mould, 1874), situado en Central Park, confirmando que la ciudad no sólo es identificable con los puentes colgantes que jalonan las aguas del Hudson o del East River.



Sin embargo, pensamos que los puentes más representativos de la ciudad son el conjunto formado por el Brooklyn y el de Manhattan, situados muy próximos entre sí. La comedia *Todos rieron* (*They all laughed*, Peter Bogdanovich, 1981) comienza con dos personajes de la trama cruzando el puente de Manhattan a bordo de un taxi. La cámara situada en el interior del vehículo nos permite observar tanto las torres de esta estructura como el puente de Brooklyn, sobre el que se muestran los créditos del inicio.



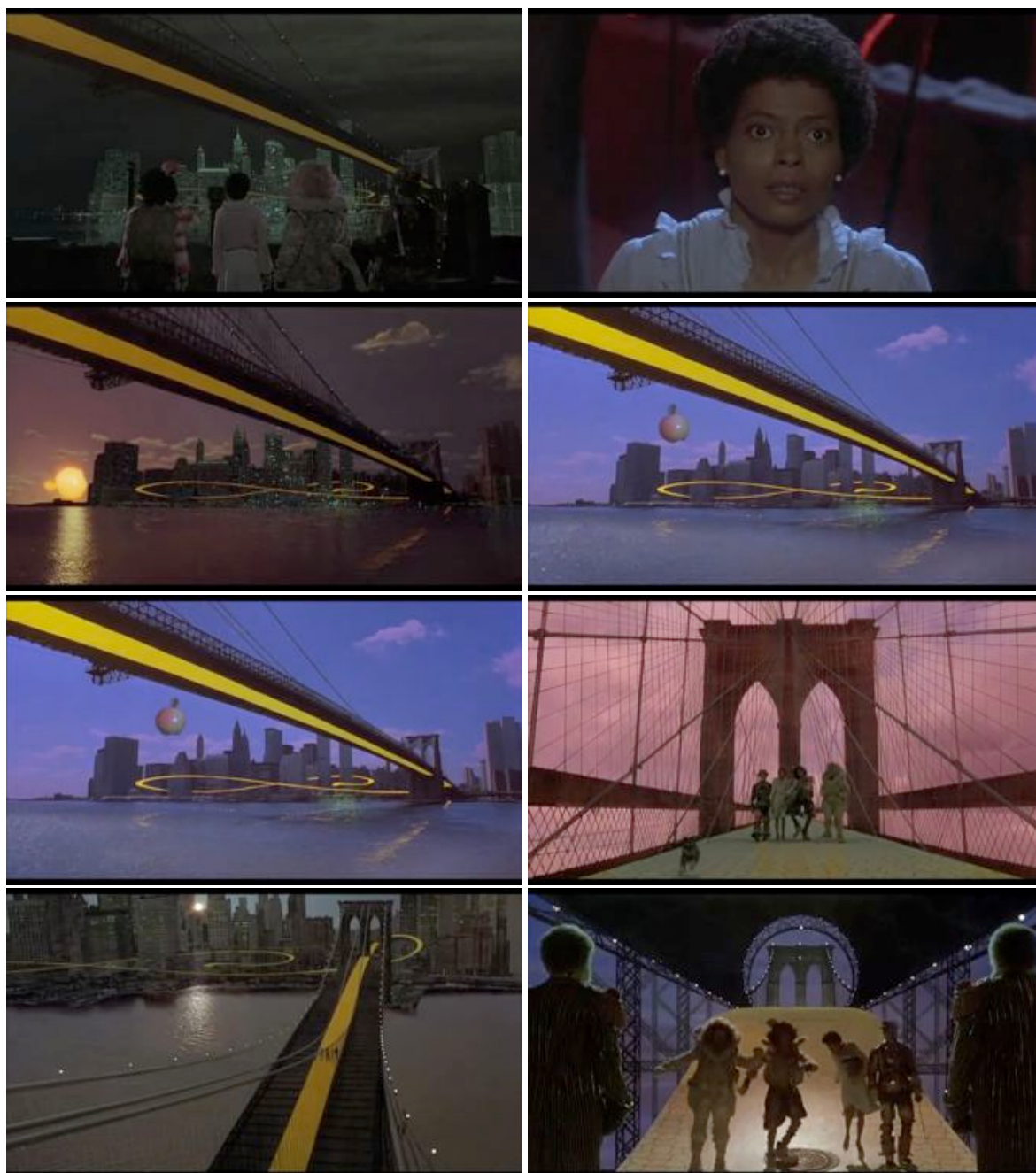


El puente de los Roebling, junto con el de Manhattan en segundo término, es también empleado al inicio de la película *Hechizo de Luna* (*Moonstruck*, Norman Jewison, 1987). Tras los títulos de crédito, superpuestos a distintas imágenes nocturnas de la ciudad, comprobamos que también la primera estampa neoyorquina de día, ya inserta en el argumento, es la del puente, registrado ahora bajo otro punto de vista.



Sidney Lumet propone una variante -pues es la llegada a un lugar ficticio- en *El mago* (*The wiz*, 1978), revisión del cuento *El mago de Oz* que utiliza Nueva York como trasunto de la ciudad que da título a la novela. Cuando Dorothy (Diana Ross) llega con sus amigos a la ciudad comprueba cómo el sendero de losas amarillas está dispuesto en el puente de Brooklyn, perdiéndose después entre los edificios en una imagen retocada con escaso acierto. Se hace patente, así, la importancia del puente como imagen definidora de la ciudad. Posteriormente, el grupo cruza hacia la urbe -quizá podría hablarse entonces de *puente como puerta*, ya hemos indicado que en ocasiones los puentes pueden englobarse en más de una categoría- y por último el perfil de la torre aparece representado en un escenario.





## SAN FRANCISCO

El Golden Gate y el puente de Oakland -estructuras más célebres de la urbe- aparecen en varios de los ejemplos aquí expuestos. En tanto que icono que presenta un lugar, la claustrofóbica *De repente, un extraño* (Pacific heights, John Schlesinger, 1990) nos introduce en la ciudad con una imagen poco común del Golden Gate, pero igualmente clara, demostrando que el puente es identificable gracias al color y a la forma de una de sus torres.





## SAVANNAH

El inicio de la película *Conflicto de intereses* (*The gingerbread man*, Robert Altman, 1999) nos sitúa en uno de los escasos puentes atirantados que observamos en el cine (se trata de una tipología que ha cobrado relevancia en las últimas décadas, por lo que no es habitual encontrarlos en los centros de las ciudades). Así, cuando Rick Magruder (Kenneth Branagh) llega a la ciudad de Savannah, entra en ella por el Talmadge Memorial Bridge (T. Y. Lin International, 1991), un puente que cruza el río Savannah.



El puente, que reaparecerá en otros momentos de la película, es utilizado también por Altman como fondo de los créditos finales. Durante los mismos se nos ofrece un plano fijo panorámico tomado desde un helicóptero, que recorre una orilla del río hasta que surge el puente; una vez allí la cámara cambia de dirección por vez primera y gravita en torno a una de las pilas, convirtiendo así al puente en sujeto organizador del movimiento. Es además la última imagen de la película, por lo que puede hablarse de una simetría formal que parece indicar al espectador que "lo que sucede en Savannah, se queda en Savannah".



## SEATTLE

La ciudad de Seattle, una de las urbes americanas más recurrentes del cine y de la televisión (*Frasier*, *Dark Angel*, *Anatomía de Grey* o *iCarly* tienen lugar en ella) es presentada en un inicio de gran virtuosismo técnico como localización de *La vida vale más* (*The slender thread*, Sydney Pollack, 1965); los protagonistas de la misma -que aún no se conocen entre sí- aparecerán conduciendo sendos coches por el mismo puente, uno en una dirección y otro en la opuesta. En primer lugar, se nos presenta una panorámica de la ciudad con diversos puentes (el University de 1919, y el Ship Canal

de 1962), hasta que finalmente la cámara se centra en el coche de Alan Newell (Sidney Poitier), que cruza un puente; cuando éste atraviesa por debajo un cruce a nivel entre dos vías la cámara deja de seguirlo y se centra en un segundo coche, conducido por Inga Dyson (Anne Bancroft), que está atravesando por el tablero el mismo cruce, realizando un camino inverso al del coche de Alan. Reconocemos que, pese a las herramientas informáticas disponibles, no somos capaces de identificar el puente, pese a que en apariencia éste es el citado University.

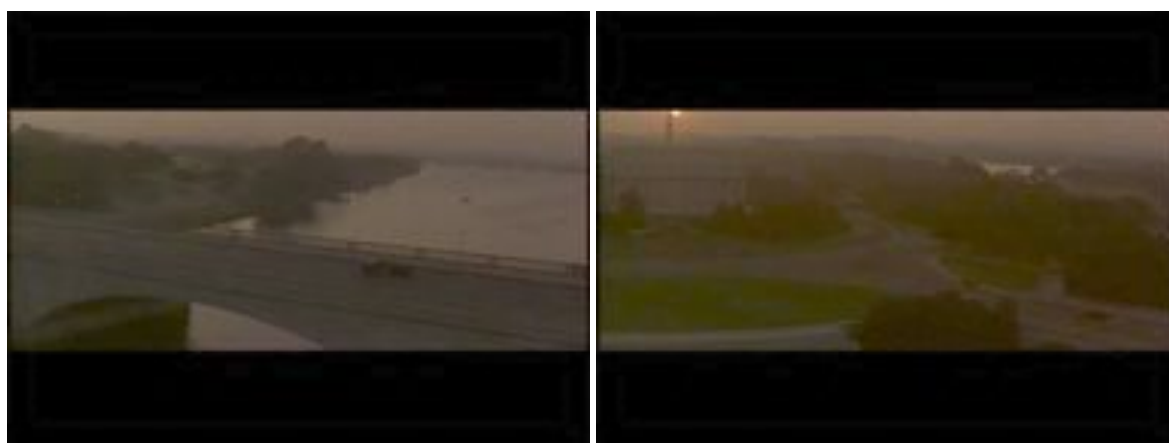


## WASHINGTON

Como escribíamos en relación con *Los tres días del cóndor*, Washington presenta un puente característico, el Arlington Memorial Bridge, que suele ir acompañado de la visión del Memorial de Lincoln en uno de sus extremos. *Silkwood* (Mike Nichols, 1983) narra la lucha de Karen Silkwood (Meryl Streep), residente en Ocklahoma, contra los directivos de una central nuclear. En un momento dado acude a Washington para buscar apoyos hacia su causa, y en esa llegada a la capital norteamericana encontramos el puente de Arlington.



Una escena similar es presentada en *El informe Pelicano* (*The Pelican brief*, Alan J. Pakula, 1993), en cuyo inicio vemos cómo una furgoneta entra en la misma ciudad al amanecer.



## FLORENCIA

En Europa encontramos diversas ciudades que han despertado el interés de distintos directores del *New Hollywood*. Así, cuando la pareja protagonista de *Un instante, una vida* (*Bobby Deerfield*, Sydney Pollack, 1977) llega a Florencia en un

momento determinado del metraje, la ciudad se identifica con un plano que recoge el Ponte alla Carraia (Bartolomeo Ammannati, s.XVI) entre brumas, con otros puentes de la ciudad apenas percibidos enmarcados en una de sus bóvedas. Tras algunos planos localizadores más, observamos cómo el vehículo en el que viajan ambos (Al Pacino como Bobby Deerfield y Marthe Keller como Lillian Morelli) cruza el Ponte Santa Trinita (Bartolomeo Ammannati, 1569), del que además podemos ver los adornos escultóricos sobre las claves de los arcos.



#### PARÍS

En la capital francesa se desarrolla parte del argumento de *Sabrina y sus amores* (*Sabrina*, Sydney Pollack, 1995), revisión moderna del clásico de Billy Wilder (*Sabrina*, 1954). Pero mientras que la ciudad fue rodada en estudio para la película wilderiana, la versión de Pollack sí dispuso de medios -ya sabemos que era otra época con otras modas- para rodar a orillas del Sena. Pues bien, la primera imagen de la ciudad en esa parte argumental que transcurre en París nos presenta el Pont des Arts (Louis Gerald Arretche, 1984<sup>738</sup>) en primer término, con la Torre Eiffel al fondo del cuadro, que nos hacen entender la llegada de Sabrina (Julia Ormond) a suelo europeo. Posteriormente, Sabrina regresa a su ciudad de origen -Nueva York-, desarrollándose allí la mayor parte de la trama. Sin embargo, el final de la película tiene lugar de nuevo en París, y su última imagen es la de ambos protagonistas -Sabrina y Linus Larrabee (Harrison Ford)- besándose en el tablero mientras se sobreimprimen los títulos de crédito finales. El Pont des Arts se convierte así en lugar icónico de la ciudad, y también en lugar de encuentro.

---

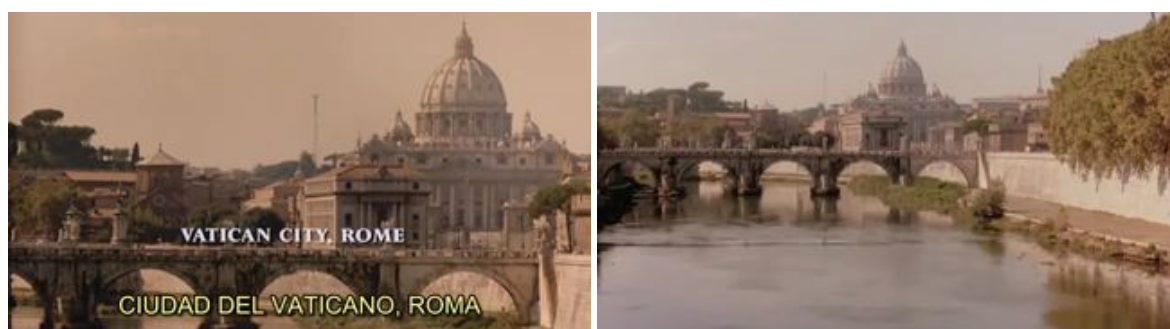
<sup>738</sup> Sabido es que anteriormente a 1979 existía un puente similar -pero con más vanos- construido por Louis-Alexandre de Cessart y Jacques Dillon en 1804.





## ROMA

El argumento de *El Padrino III* (*The Godfather Part III*, Francis Ford Coppola, 1990) presenta como motivo histórico añadido al argumento de ficción las sospechas de la connivencia entre la jerarquía eclesiástica y la mafia siciliana que rodearon la temprana muerte de Juan Pablo I; así, cuando en la película aparece la muerte del papa Pablo VI -antecesor de Juan Pablo I- se nos muestra la clásica imagen del Vaticano con el Ponte Sant'Angelo (139) en primer término. En otro momento del film, antes de la votación que convierte en papa al ficticio cardenal Lamberto (interpretado por Raf Vallone, trasunto del cardenal Luciani), el espectador contempla de nuevo una imagen similar<sup>739</sup>.



## VENECIA

Como ya vimos en el apartado 7.9, Venecia ha sido una de las ciudades que con más recurrencia han aparecido a lo largo de la historia del cine, y diversos directores del *New Hollywood* se han sentido atraídos ante la posibilidad de ubicar las cámaras ante sus canales (como Steven Spielberg en *Indiana Jones y la última cruzada* -*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989- o George Roy Hill en la ya citada *Un pequeño*

<sup>739</sup> El primer fotograma se corresponde con el primer corte del CD, y el otro con el segundo.

*romance*, sin olvidar *Todos dicen I love you -Everyone says I love you*, 1996- de Woody Allen, a la que nos referiremos en el capítulo 10), y junto a los canales siempre aparece alguno de los numerosos puentes que jalonan la ciudad. En ese contexto destacamos el enfoque que de ellos ofrece la película *Sólo tú (Only you*, Norman Jewison, 1994), pues muestra la visión de las turistas Faith (Marisa Tomei) y Kate (Bonnie Hunt) en la primera toma de contacto con la ciudad.



### 3. LUGAR DE PELIGRO O MUERTE

Hemos decidido englobar dos de las categorías de Nafus -*lugar de peligro* y *lugar de muerte*- en una más genérica *lugar de peligro*, añadiendo *escenario de persecuciones*.

#### PELIGRO

Alex DeLarge (Malcolm McDowell), protagonista de *La naranja mecánica (A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971), camina por Londres con un paquete de pertenencias tras haber sido desalojado de su casa familiar. El tratamiento recibido (el *tratamiento Ludovico*) ha hecho de él una persona nueva, incapaz de ejercer violencia alguna. En su deambular por las orillas del Támesis percibimos al fondo el puente de Battersea (Sir Joseph Bazalgette, 1890) y poco después se detiene junto al puente Albert (Rowland Mason Ordish, 1873) para meditar sobre su situación -quizá si la escena hubiera terminado ahí podría haber encajado mejor en la categoría de *puente como lugar de meditación*-. Alex distrae la mirada observando el clásico -y estructuralmente peligroso- remolino formado en la parte posterior de una de las pilas y acto seguido se le acerca un mendigo pidiendo limosna; tras recibir unas monedas, éste se da cuenta de que Alex es el joven que le había propinado una paliza tiempo atrás.

Entonces avisa a otros mendigos que descansan guarecidos en uno de los vanos de aproximación del puente y comienzan a golpearlo con dureza ante la inacción del joven. De la escena destacamos, además del detalle del vórtice del remolino mencionado, el hecho de que nos presenta el puente Albert sin los apoyos centrales que se le añadieron en 1973, como consecuencia de los problemas estructurales que presentaba.



Imagen actual del puente Albert, con el apoyo central, que lo convierte en el único puente colgante y atirantado al mismo tiempo, que a su vez presenta un apoyo intermedio en un vano colgado-atirantado. En el primer fotograma capturado de *La naranja* se observa que el apoyo central no existe

Una de las escenas del *thriller Vivir y morir en Los Ángeles* (*To live and die in L.A.*, William Friedkin, 1985) nos remite al ya mencionado Sixth Street Viaduct de Los Ángeles; en esta ocasión los protagonistas John Vokovich (John Pankow) y Richard Chance (William Petersen) tratan de interrogar a un delincuente en la parte inferior del mismo; mientras lo hacen son localizados desde lo alto del tablero por otros malhechores, que comienzan a tirotearlos, llegando incluso a matar al maleante interrogado. La escena permite que contemplemos con detalle todos los elementos que



componen el puente, desde la parte interior del tablero a las impostas, ménsulas y barandillas del mismo.



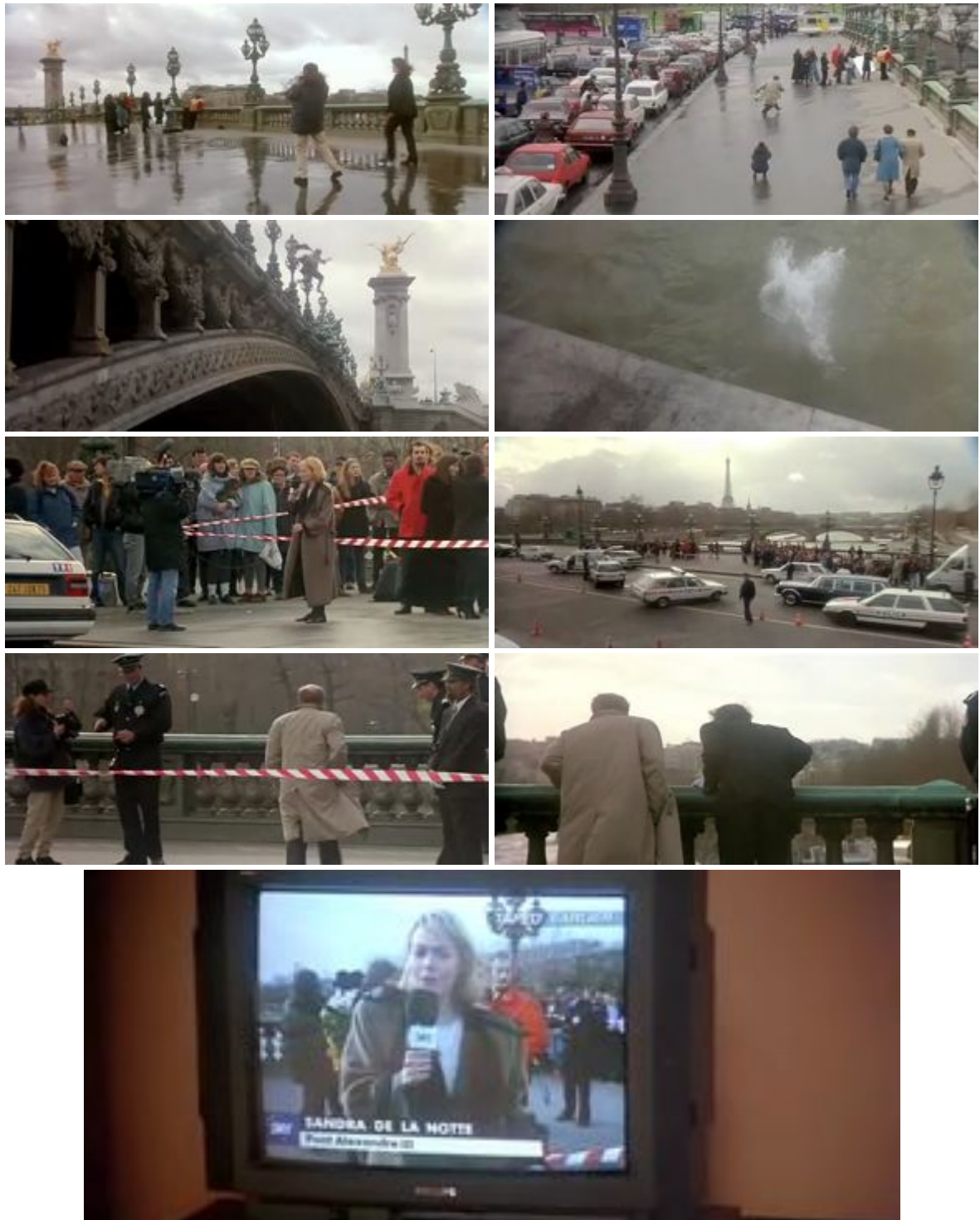
La trama principal del libro *La hoguera de las vanidades* -que escribiera Tom Wolfe en 1987- se desarrolla en torno a un altercado nocturno entre los adinerados Sherman McCoy y Marina Ruskin frente a una pareja de maleantes del Bronx. La escena de la versión fílmica de la novela (*The bonfire of the vanities*, Brian de Palma, 1990) tiene lugar en la parte inferior de un viaducto apenas iluminado, y la posterior huida de la pareja nos permite ver los estribos y el tablero por el que circulan con

normalidad otros vehículos, ajenos a lo peligroso que resulta la parte inferior de la estructura sobre la que se desplazan.



Cambiando de registro, la comedia *Prêt-à-porter* (Robert Altman, 1994) nos presenta un complejo enjambre de personajes que acuden a París con motivo de la Semana de la Moda. Una de sus tramas, quizá la más elaborada, presenta los avatares del enigmático Sergei (Marcello Mastroiani), personaje que se ve involucrado por error en la muerte del jefe de la Cámara Sindical de la Moda de la ciudad. Sufre por ello una persecución sobre el puente Alejandro III (Jean Rézal, Amédée Alby, Joseph Marie

Cassien-Bernard, Gaston Cousin, 1900) que concluye cuando Sergei se arroja al río desde el tablero. La noticia es seguida poco después por una unidad de televisión que se desplaza al puente e interroga a la policía; con posterioridad, veremos en un aparato de televisión la retransmisión de la noticia, con el subtítulo "Pont Alexandre III"<sup>740</sup>.



<sup>740</sup> Los cuatro primeros fotogramas están sacados del primer vídeo; los cuatro siguientes pertenecen al segundo y el último es del tercero.



Finalmente, encontramos otra escena de peligro en el Sena dentro del argumento de *La novena puerta* (*The ninth gate*, Roman Polanski, 1999): una pelea en el entorno del Pont Marie (Rémy Collin, Jean Delgrange, Christophe Marie, 1635) que tiene por protagonista a Dean Corso (Johny Depp) y a una misteriosa mujer (Emmanuelle Seigner). Al fondo del último fotograma se divisa fugazmente el Pont Louis-Philippe (Edmond-Jules Féline-Romany, Jules Savarin, 1862); ambos enlazan la isla de San Luis y el centro de la ciudad, en uno de los tramos más estrechos del recorrido del río por la capital francesa.



## MUERTE

La relación de los puentes con la muerte en el cine puede darse bajo distintas perspectivas. En el *New Hollywood* hemos encontrado accidentes de coche, asesinatos,

ahorcamientos e incluso derramamiento de cenizas. Comenzando por este último caso, citamos un ejemplo de la ya mencionada *Darling*, que transcurre en Londres. En una escena, dos peces domésticos son envenenados por error y los protagonistas deciden acudir al puente Albert para tirar desde él los cadáveres al Támesis, que se encuentran metidos en unas pequeñas cajas de cartón. La película nos permite completar la visión dada del puente por *La naranja mecánica*, que mostraba el alzado y la parte inferior del tablero desde la orilla. Al final de la secuencia puede percibirse al fondo el puente de Battersea, también citado cuando aludíamos a la película de Kubrick.



En la categoría de *encuentros entre desconocidos* comentábamos que el protagonista de *Fascinación* había enviudado debido al fallecimiento de su mujer Elizabeth (Geneviève Bujold) en un accidente de tráfico; este accidente tuvo lugar en un puente, el Greater New Orleans Bridge (Modjeski & Masters, 1958), y por ello lo

describimos en esta categoría. El argumento del film nos presenta a un atribulado Michael Courtland (Cliff Robertson) camino de entregar el rescate exigido por unos delincuentes que han secuestrado a Elizabet. En su trayecto con el maletín que contiene el dinero del rescate, Michael obseva a lo lejos el puente mencionado, como premonición de lo que va a ocurrir horas después. Así, al anochecer se produce una persecución entre la policía y los secuestradores, y al cruzar el puente éstos chocan con un camión cargado de combustible falleciendo en el acto junto con Elizabeth. Al día siguiente, un periodista retransmite la noticia para la televisión desde el lugar del accidente, mientras observamos a Michael completamente aturdido, mirando hacia el río con la vista perdida.



El final de la ya mencionada *El Padrino III* nos remite de nuevo al puente de Sant'Angelo, con la cúpula de la basílica de San Pedro al fondo. Sin embargo, en esta ocasión el puente no es utilizado por Coppola como una imagen localizadora, y lo que se nos presenta es la figura de uno de los enemigos de Michael Corleone (Al Pacino), que aparece ahorcado en el mismo. La estampa recuerda el episodio de la muerte de Roberto Calvi, presidente del Banco Ambrosiano que apareció ahorcado en el

londinense puente de Blackfriars el 18 de junio de 1982, y cuya muerte -según se ha especulado- estuvo relacionada con la también muerte de Juan Pablo I.



Proseguimos la relación de muertes fílmicas en los puentes con la fantástica *Misión Imposible* (*Mission: Impossible*, Brian de Palma, 1996), cuya secuencia inicial nos presenta al jefe de un grupo de espías de la CIA Jim Phelps (Jon Voight) siendo perseguido por las calles de Praga. El agente Ethan Hunt (Tom Cruise) observa a través de un dispositivo móvil de transmisión de imágenes cómo un enemigo dispara sobre Jim en el puente de Carlos (Peter Parler, Jan Ottl, s. XV). Como consecuencia del disparo, Jim cae (aparentemente) muerto al Moldava sin que Ethan -que ha corrido por el tablero del puente para tratar de ayudar a Jim- pueda evitarlo.





Otra de las películas de Brian de Palma que presenta un puente como lugar de muerte es *Femme Fatale* (2000)<sup>741</sup>, cuyo desenlace -ilusorio, como en muchas de las películas del director- tiene lugar en la parisina pasarela Debilly (Jean Résal, Amédée Alby, André-Louis Lion, 1900). Hacia el final de la película los protagonistas, Laure (Rebecca Romijn-Stamos) y Nicolas Bardo (Antonio Banderas), se reúnen sobre este puente -quizá, de no ser por el desenlace posterior, esta escena podría incluirse dentro de la categoría de *encuentros*-. Laure explica a Nicolas qué quiere de él -dentro de un plan tramado por la propia Laure para extorsionar a su marido- y le indica que tienen unas horas disponibles antes de que éste -Bruce, interpretado por Peter Coyote- aparezca en ese mismo lugar.

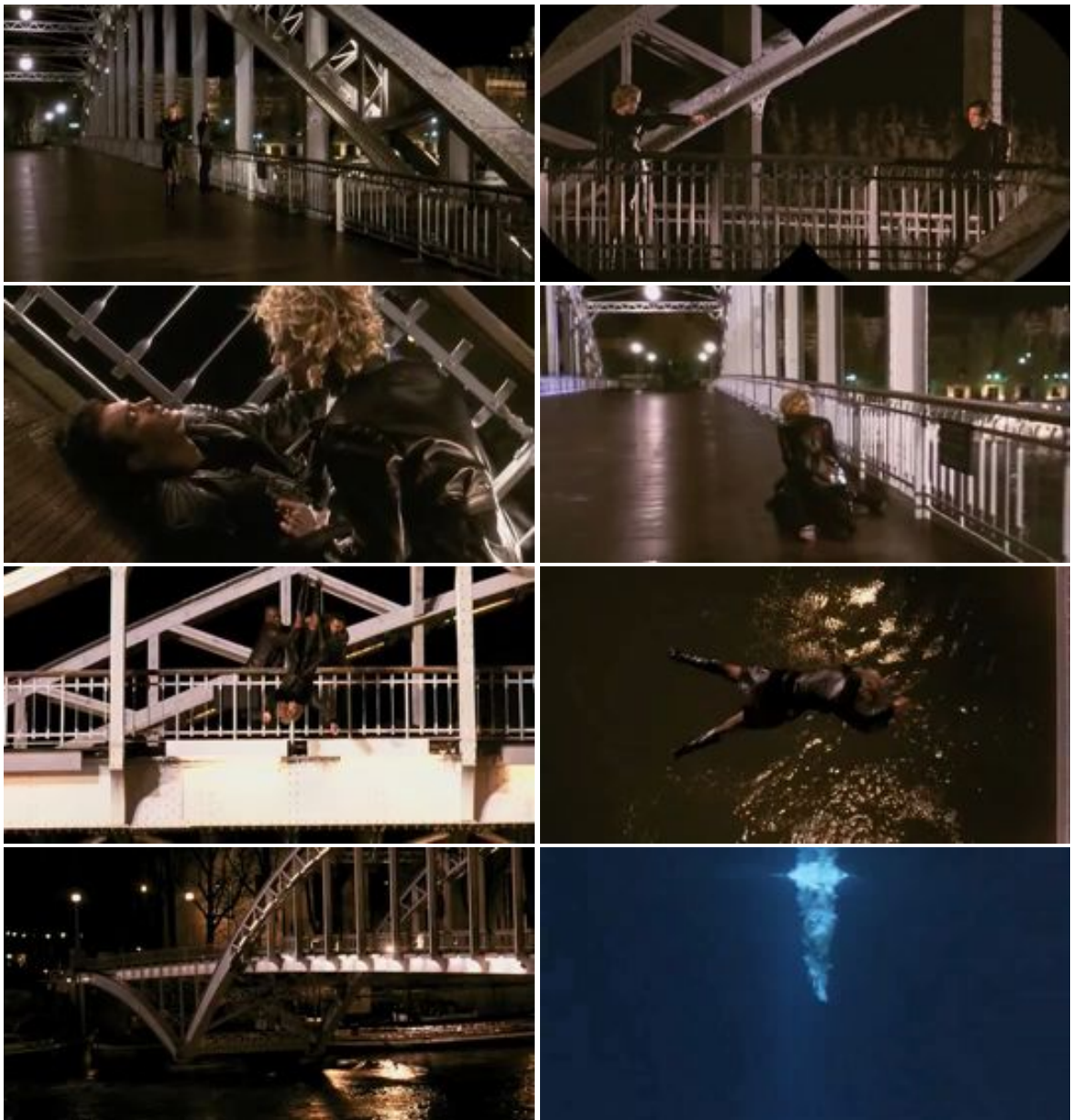


Pasadas esas horas, encontramos de nuevo a Laure y Nicolas junto a la práctica totalidad de personajes relevantes de la película. Una serie de circunstancias -cuya

<sup>741</sup> Podrían añadirse tres más a las aquí citadas, que sin embargo no aparecen en la lista por no corresponderse con puentes urbanos: *Impacto* (*Blow out*, 1981), *Los intocables de Eliot Ness* (*The untouchables*, 1987) y *Corazones de hierro* (*Casualties of war*, 1989).



descripción resultaría escesivamente larga, dada la complejidad del argumento- provoca la muerte de Nicolas como consecuencia de un disparo y la posterior de Laure, que es arrojada al río por dos maleantes. Ambas escenas nos regalan unas vistas magníficas de todos los detalles de la pasarela -como el pavimento de maderas tropicales, restaurado en 1997-, así como de la torre Eiffel y de otros dos puentes de París (el de Iéna -Gaspard, Corneille Lamandé, Jacques Mallet, J. Moraneen, 1814- en la primera escena y el del Alma -Hyacinthe Gariel, 1856- en la segunda).



## PERSECUCIÓN

Una de las figuras cinematográficas más arquetípicas del *New Hollywood* es la persecución. En ocasiones, éstas son utilizadas de manera cómica, como el caso de la que Robert Altman propone en *El volar es para los pájaros* (*Brewster McCloud*, 1970), cuyo desarrollo nos permite ver diversas estructuras de la ciudad de Houston.



En esa misma línea de comicidad absurda encontramos una escena que describe el caos producido por la conducción de la madre del protagonista (Lucille Benson) de *Matadero cinco* (*Slaughterhouse five*, George Roy Hill, 1972), y que concluye con la policía persiguiendo al coche infractor por un cruce a nivel de distintas vías. La secuencia está filmada en la ciudad norteamericana de Minneapolis.





El mismo director nos narra otra persecución, en este caso a pie, en la popular *El golpe* (*The sting*, George Roy Hill, 1973). Durante la misma el policía William Snyder (Charles Durning) persigue al personaje encarnado por Robert Redford, el timador Johnny Hooker, en el entorno de una estación del ferrocarril elevado de Chicago (creemos que se trata de la estación de La Salle, a lo largo de la calle Van Buren). El recorrido de Hooker nos permite visualizar los tres niveles de la estructura: bajo el tablero, sobre el tablero y sobre la visera dispuesta en el tablero a fin de proteger de la lluvia a los usuarios del metro. Al final de la huída de Hooker percibimos la estructura de celosía en el alzado del viaducto.







Quizá la persecución de *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) sea una de las que más tensión provocan en el espectador dado que el protagonista, Babe Levy (Dustin Hoffman), huye corriendo de los secuaces del doctor Szell (Laurence Olivier), que lo persiguen en coche pertrechados con armas de fuego, después de haberlo sometido a una tortura que lo ha dejado mental y físicamente agotado. La persecución, desarrollada en distintas calles de una Nueva York oscurecida, culmina en las rampas de acceso al puente de Brooklyn, que aparece representado por una de las torres y por distintos carteles de señalización indicando su nombre. Resulta llamativo que la estampa que conocemos del puente -también percibimos al fondo la del puente de Manhattan- aparece de nuevo en las primeras imágenes del amanecer posterior a la noche de la persecución, como contrapunto a la tensión de la acción descrita que tiene lugar en las rampas de acceso y no en la parte colgada del puente. Parece como si Schlesinger asociara el peligro con estas rampas (cuya superposición está muy bien aprovechada desde el punto de vista escenográfico) y la calma posterior con una representación más conocida de la estructura, y que parece decir al espectador "lo peor ya ha pasado".



Es posible que una de las persecuciones más célebres (y prolongadas) de la historia del cine sea la que tiene lugar en *French Connection: contra el imperio de la droga* (*French connection*, William Friedkin, 1971), en la que el policía *Popeye* Doyle (Gene Hackman) persigue al asesino Pierre Nicol (Marcel Bozzuffi) a lo largo de una línea de metro elevado de Nueva York, y que nos permite observar diversas partes de la estructura. Cabe señalar que el productor de la película, Philip D'Antonio, creía que el éxito de *Bullitt* (Peter Yates, 1968) se debía a la vertiginosa persecución por las calles de San Francisco, e insistió en que también esta película incluyera una escena semejante. Friedkin aceptó y la escena, con la muerte final de Nicol a manos de *Popeye* Doyle, se convirtió en una de las señas de identidad de la película pese a las complicaciones que se sucedieron durante su rodaje<sup>742</sup>. Para Antonio J. Navarro, no obstante, hay diferencias entre la persecución rodada por Yates y la de Friedkin: "si la persecución de *Bullitt* es limpia, sobria, casi hermosa en su calculado frenesí, aferrada en la habilidad del *superpolicía* al volante de su auto, la de *Contra el imperio de la droga*, sucia, retorcida -no hay dos coches sino uno: el matón viaja en un claustrofóbico tren metropolitano-, plagada de obstáculos -los pilares del puente ferroviario, viandantes, otros vehículos- y de peligros -esa mujer que cruza la calle empujando un cochecito de bebé-, se transforma en una pesadilla, como pone de manifiesto el rostro descompuesto de Gene Hackman"<sup>743</sup>.



<sup>742</sup> BISKIND, Peter, *Moteros tranquilos... op. cit.*, p.262.

<sup>743</sup> NAVARRO, Antonio José, "El thriller según William Friedkin. Perversión, obsesión y realidad", en NAVARRO, Antonio José (Coord.), *El thriller USA de los 70*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2009, p.277.





Años después, Friedkin da una vuelta de tuerca a la persecución fílmica en *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To live and die in L.A.*, William Friedkin, 1985), demostrando su capacidad para generar tensión y ritmo en este tipo de escenas. El escritor Mauricio

Montiel puso en relación esta secuencia con la anteriormente citada: "en 1985, tras agotar el asfalto neoyorquino con los desplantes automovilísticos de *The French Connection*, William Friedkin" transformó Los Ángeles "en la urbe contrífuga por excelencia, un aparato circulatorio en el que convivían a alta velocidad la sangre monetaria y los fluidos de una criminalidad capaz de atrofiar diversas arterias públicas"<sup>744</sup>. La acción se desarrolla como continuación de la escena descrita en la categoría de *lugares de peligro* y tiene lugar en la mencionada canalización del río Los Ángeles. A lo largo de la misma podemos observar varias de las estructuras repartidas en la zona (así, el tercer fotograma se corresponde con el Fourth St. Bridge -1929-, y el cuarto con el Seventh St. Bridge -1927-).



<sup>744</sup> MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio, "Las nuevas ciudades invisibles", en BECERRA, Eduardo (Ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010, p.186.

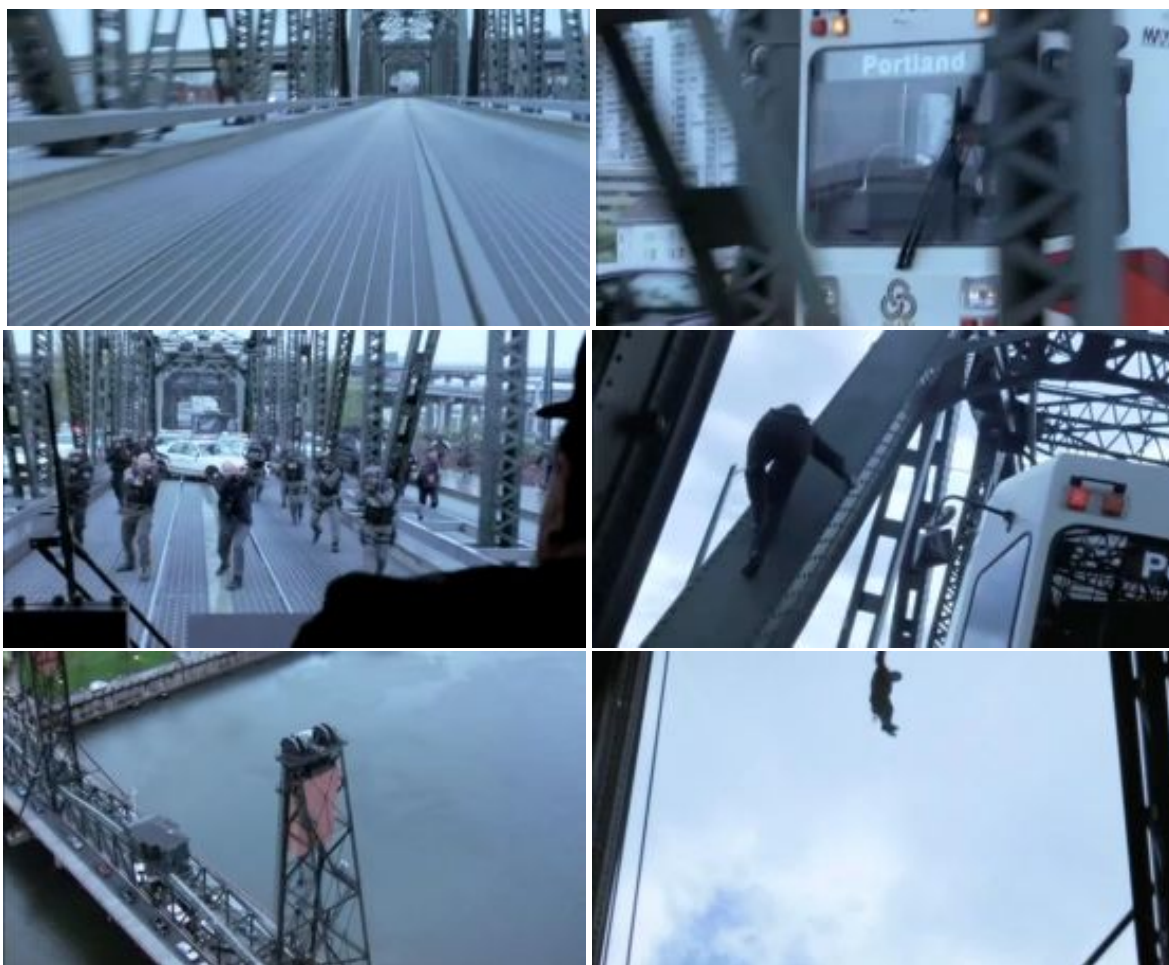




Con posterioridad, Friedkin retomará en *La presa* (*The hunted*, William Friedkin, 2003) la figura de la persecución en metro. En esta cinta la escena se desarrolla en el entorno del puente Hawthorne (Waddell & Harrington, 1910) sobre el río Williamette, ubicado en Portland, y presenta la singularidad de que el metro ligero observado sobre la estructura es falso, puesto que sobre el puente no discurre ningún tipo de ferrocarril (según leemos, para la película se adaptaron unos autobuses y se dispusieron unos raíles falsos para las tomas<sup>745</sup>). El *perseguidor* en esta ocasión es el agente Bonham (Tommy Lee Jones) y el *perseguido*, el asesino Aaron Hallam (Benicio del Toro); ambos logran subir al metro en marcha, y cuando éste es detenido por la policía, prosiguen la escena escalando por la celosía de la estructura que permite la elevación del tramo central del puente; finalmente, Hallam escapa tirándose al río desde una de las torres. Destacamos que en el segundo fotograma de la serie expuesta a continuación aparece al fondo otro de los puentes de la ciudad, el Marquam (Ivan D. Merchant, Glenn S. Paxson, 1966).



<sup>745</sup> HAMILTON, Don, "Lights, camera, traffic jam: filming and construction mean more delays" en el *Portland Tribune*, 9 marzo 2001.



Por último citamos la persecución que tiene lugar en *Target, agente doble en Berlín* (*Target*, Arthur Penn, 1985). Durante la escena, que se desarrolla en Hamburgo, el ex-agente de la CIA Walter Lloyd (Gene Hackman) y su hijo Chris (Matt Dillon) tratan de escapar de sus enemigos en un coche rojo circulando por diversos puentes de la zona portuaria de Hafencity, hoy día sometida a un proceso de renovación urbana que ha modificado por completo su aspecto.





#### 4. PUENTE COMO PUERTA

La simbología de los puentes está en ocasiones vinculada con la trascendencia del acto de atravesar un obstáculo que anteriormente debía cruzarse de otro modo más complejo. Entendemos así que un puente puede ser asimilado a una puerta que permite llegar a un sitio de difícil o imposible acceso previo, y también puede entenderse como un marco bajo el que discurre el tráfico marítimo. El cine provocará que esta puerta física pueda asimilarse también a una puerta anímica bajo dos perspectivas: la que lleva a un nuevo tipo de vida y la que lleva a aventuras de carácter temporal. Encajaremos en este apartado un tipo de puerta quizá forzado -no se llega a hacer uso del puente- pero cuya simbología encontramos íntimamente relacionada con los puentes en tanto que lugares que provocan cambios. Y por él comenzamos.

##### JUNTO A HELIPUERTOS

Efectivamente, nos resulta llamativa la elevada cantidad de ocasiones en que los puentes acompañan escenas ambientadas en helipuertos: da la impresión de que el acto de viajar se ve reforzado por la presencia de una infraestructura de transporte que permite también ir más allá aunque dicha estructura no llegue a emplearse. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que al grabar estas escenas la cámara se ubica fija y contigua al helipuerto, por lo que el puente siempre aparecerá como una



diagonal cuyo estribo opuesto al que descansa junto a la cámara se pierde en la lejanía. Así ocurre en *Todos rieron* (*They all laughed*, Peter Bogdanovich, 1981), cuyo argumento gira alrededor de la relación establecida entre Angela Niotes (Audrey Hepburn) y el detective John Russo (Ben Gazzara) durante la estancia de ella en Nueva York. La llegada de la familia Niotes a la ciudad y la partida se produce en helicóptero; en ambas escenas se vislumbra al fondo el puente de Brooklyn<sup>746</sup>.



Idéntica localización es utilizada para remarcar el regreso de Katharine Parker (Sigourney Weaver) a la ciudad tras una prolongada ausencia, en la película *Armas de mujer* (*Working girl*, Mike Nichols, 1988).

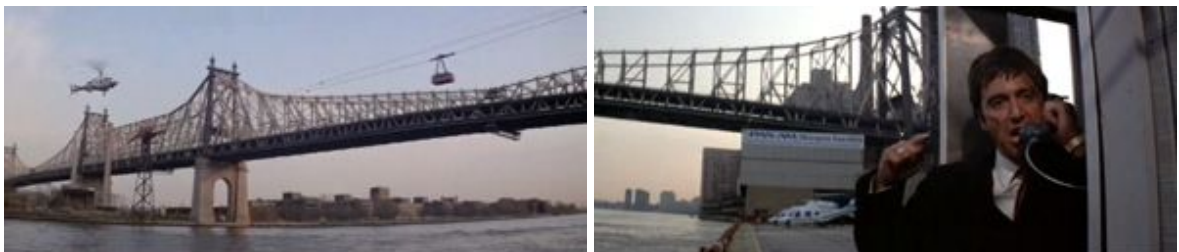


<sup>746</sup> Los dos primeros fotogramas se corresponden con la llegada, y los dos restantes son de la partida.

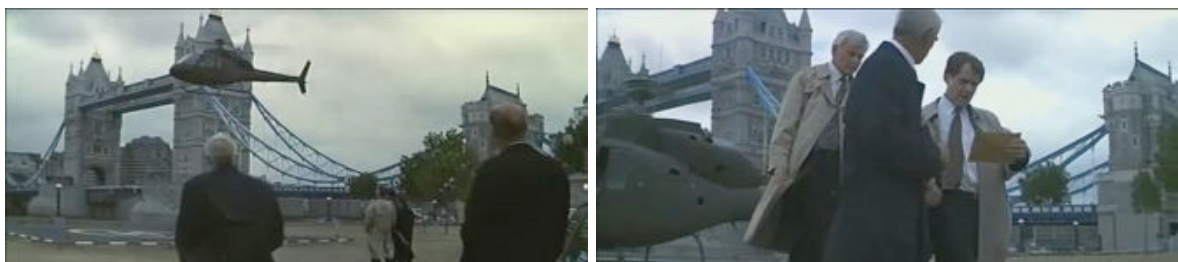
Otro puente neoyorquino ubicado en las inmediaciones de un helipuerto es el de Queensboro, que ve partir al protagonista de *Sabrina y sus amores* Linus Larrabee (Harrison Ford) montado en un helicóptero, camino del aeropuerto, en dirección a París.



En ese mismo lugar vemos ambientada una breve escena de *El precio del poder* (*Scarface*, Brian de Palma, 1983) en la que Tony Montana (Al Pacino) habla por teléfono mientras aguarda a subir en el helicóptero. Así, la cámara sigue la aproximación del vuelo hasta su aterrizaje mientras escuchamos la conversación de Montana, visiblemente alterado ante la situación que vive en ese momento final de la película.



De nuevo De Palma nos ofrece una escena similar. En este caso se trata de la llegada del jefe de la CIA Eugene Kittridge (Henry Czerny) a Londres en la ya mencionada *Misión Imposible* (*Mission: Impossible*, Brian de Palma, 1996). El helicóptero en que viaja se posa en las inmediaciones del icónico Tower Bridge (Horace Jones, 1894).



## HACIA OTRO TIPO DE VIDA

La vida de los personajes de algunas películas sufre un giro inesperado en el momento en que un puente aparece en la pantalla. Así ocurre con el protagonista de *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) Michael Corleone (Al Pacino), uno de los personajes fílmicos más complejos y mejor trazados de la historia. Michael, que a lo largo de toda la película se ha mostrado como un ciudadano honesto -de hecho, es un militar condecorado- se ve obligado por las circunstancias familiares a planear un asesinato. Así, se introduce en un vehículo junto a sus víctimas, el capitán McCluskey (Sterling Hayden) y el mafioso Virgil Sollozzo (Al Lettieri), camino del que será su primer crimen. El vehículo se adentra en el puente de Queensboro comandado por un secuaz de Sollozzo; para evitar posibles perseguidores, éste realiza un giro brusco dentro del puente para cambiar el sentido de circulación aprovechando un espacio disponible en la mediana. El giro del coche dentro del puente -que sin duda es la puerta que transforma la vida de Michael- puede interpretarse como metáfora del abrupto cambio de conducta interior del hasta entonces intachable Corleone. Destacamos también que el cartel que indica "To New Jersey" en el puente ha de ser falso, pues la estructura no comunica Jersey con Nueva York.





También la vida de Mike Locken (James Caan) sufre un cambio inesperado cuando su compañero George Hansen (Robert Duvall) le dispara intencionadamente por sorpresa en una rodilla para *retirarlo* en *Los aristócratas del crimen* (*The killer elite*, Sam Peckinpah, 1975), cinta ambientada en San Francisco. La ambulancia que lo traslada al hospital atraviesa el Golden Gate como símbolo del cambio de vida al que necesariamente ha de enfrentarse, ya que su compañero lo han traicionado.



#### HACIA AVENTURAS DESCONOCIDAS

Encontramos diversos ejemplos de puentes fílmicos que actúan como puertas hacia aventuras desconocidas de todo tipo. Así, los enfermos del hospital psiquiátrico de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, Milos Forman, 1975), logran escapar en una ocasión comandados por el protagonista, Randle McMurphy (Jack Nicholson). Durante la fuga consiguen hacerse con un barco en un puerto y ponen proa hacia el mar para pasar unas horas de pesca. Al hacerlo atraviesan el puente de Depoe Bay (Conde B. McCullough, 1917), ubicado en Oregón, que cruzarán de nuevo a su vuelta<sup>747</sup>. Esta estructura, que además presenta unos detalles

<sup>747</sup> Los cuatro primeros fotogramas se corresponden con la salida del barco; los dos últimos recogen su llegada al puerto.



estéticos de gran calidad, se comporta así como símil de libertad, pues durante las horas en que permanecen en el mar los enfermos disfrutan de la ausencia de la plantilla médica del hospital en que se ven reclusos, que en la película aparecen descritos como unos auténticos carceleros.



Del mismo modo, interpretamos como puerta hacia nuevas aventuras la aparición del Golden Gate al comienzo del viaje en hidroavión de Indiana Jones (Harrison Ford) que le llevará a tierras asiáticas y africanas a lo largo de la película *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1981). En la pantalla vemos cómo se va superimponiendo en un mapa el recorrido que va a efectuar el vehículo sobre el océano Pacífico, una técnica ya comentada en el punto 7.9 de este texto que añade un cierto toque retro a la película. Añadimos que así como en el ejemplo anterior la parte interior de una estructura ejercía de marco ante el paso de un buque bajo su tablero, podemos ver ahora que también las torres de los grandes puentes colgantes pueden mostrarse como elementos distintivos del franqueo de una línea imaginaria



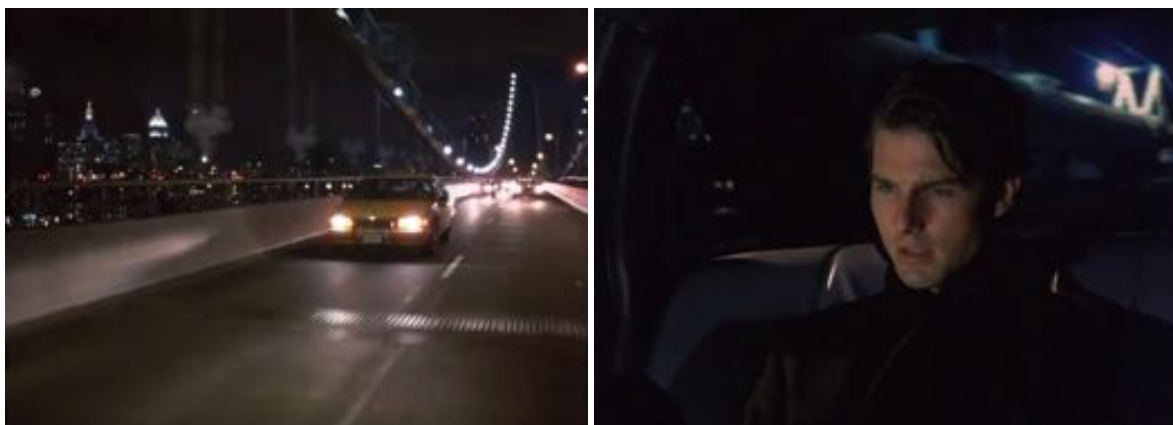
Cuando mencionábamos *Misión explosiva* (*Chasers*, Dennis Hopper, 1994) en la categoría de *puentes como representación de un lugar*, dejábamos pendiente la descripción de los puentes que aparecen en dicha película. La trama se desarrolla en torno al traslado de una prisionera (Erica Eleniak) por parte de dos marines, Rock Reilly (Tom Berenger) y Eddie Devane (William McNamara), lo que supone distintas salidas y llegadas a la ciudad de Charleston, y cada uno de estos movimientos aparece reflejado visualmente mediante la aparición de los protagonistas cruzando los puentes John P. Grace Memorial Bridge (Waddell & Hardesty, 1929) y su casi gemelo Silas N. Pearman (Howard, Needles, Tammen & Bergendoff, 1966)<sup>748</sup>. Como señalábamos antes, gracias a este film podemos saber cómo eran ambas celosías, pues fueron desmanteladas tras la apertura de una nueva estructura sobre el río Cooper, el Arthur Ravenel Jr. Bridge (Parsons Brinckerhoff) en 2005. Como puede apreciarse, cada uno de los puentes soportaba un sólo sentido de circulación.



<sup>748</sup> El primer fotograma se corresponde con el primer vídeo; el segundo con el segundo; el resto corresponden al tercero.



En la perturbadora película *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999), el doctor Hartford (Tom Cruise) acude a una misteriosa -tanto para el espectador como para él mismo- fiesta de máscaras que se desarrolla en una casa alejada del centro de Nueva York, en la que va a intentar colarse. En su trayecto vemos cómo el taxi en el que viaja se aleja del centro de la ciudad circulando sobre el puente de Manhattan. Sentado en la parte trasera del vehículo, la cara de Hartford refleja la expectativa despertada por una aventura que promete ser excitante. En un segundo momento de la película, el protagonista se dirige a la misma casa ya de día -el misterio ha desaparecido-, atravesando en su propio coche el mismo puente. Gracias a esta segunda ocasión, advertimos con nitidez una de las elegantes torres de la estructura diseñada por Leon Moisseiff.





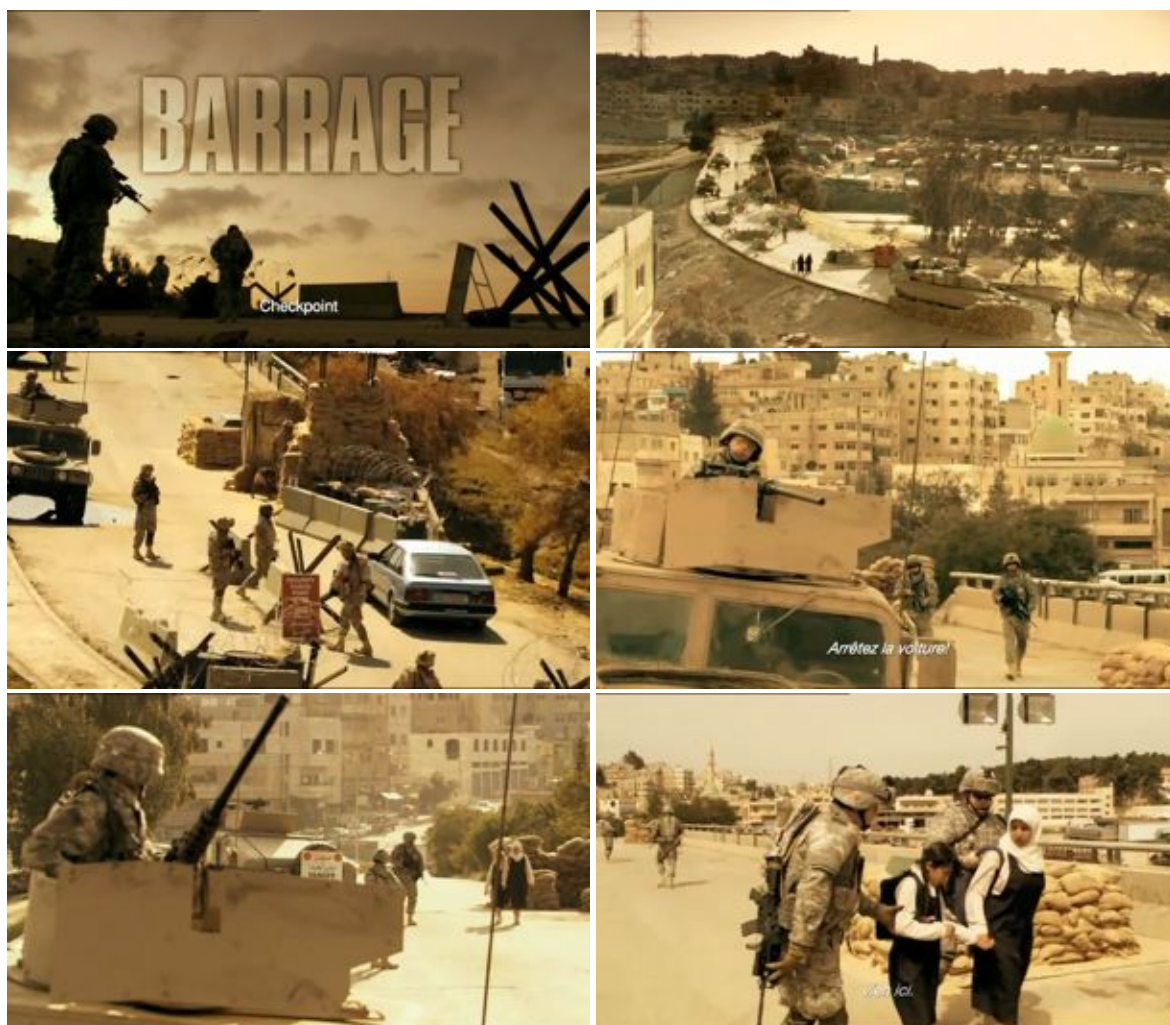


## 5. ESCENARIO BÉLICO

Los puentes constituyen objetivos bélicos de primera magnitud, y hay películas enteras dedicadas a la destrucción o la protección de los mismos, pues del mismo modo que un ejército pretende destruirlos otro pretende mantenerlos en pie. El metraje final de la película *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) discurre en la localidad francesa de Ramelle, ya que los soldados dirigidos por el capitán John Miller (Tom Hanks) deben proteger un puente dispuesto sobre el río Merderet. Ramelle, que sí fue testigo real de una batalla de la Segunda Guerra Mundial, es en la película un decorado construido en Hatfield, Inglaterra, por lo que esta estructura no será tomada en cuenta en nuestras conclusiones. No obstante, presentamos algunos fotogramas del film.



*Redactado* (*Redacted*, Brian de Palma, 2007) es un título que propone distintas visiones de la guerra de Irak a partir de narraciones diferentes e independientes entre sí. Una de ellas consiste en un ficticio documental francés titulado *Barrage* que explica la vida de los soldados encargados de gestionar un puesto de control ubicado en un puente de Samara. Este pseudodocumental aparece en cuatro ocasiones del montaje completo de *Redacted*, y en él percibimos el puente visto desde distintos lugares<sup>749</sup>. Pese a que la película fue rodada en realidad en Amman (Jordania), el puente sí existe, y por ello podremos tenerlo en cuenta en nuestras conclusiones.



<sup>749</sup> Los fotogramas uno y dos corresponden al primer vídeo, el tres pertenecen al segundo, el cuatro al tercero y el resto al cuarto y último.



## 6. JUGUETE PARA CRIATURA DE CIENCIA FICCIÓN

No encontramos muchos ejemplos de puentes que puedan inscribirse en esta categoría sugerida por Nafus, pues tampoco existen muchos títulos en los que aparezcan criaturas fantásticas, y hemos dudado incluso de si incluirla o no en nuestra clasificación. Así, apenas podemos señalar *La guerra de los mundos* (War of the worlds, Steven Spielberg, 2005), película que nos permite contemplar el puente de Bayonne sobre el Kill van Kull (Othmar Ammann, Cass Gilbert, 1931) magníficamente fotografiado. El protagonista de la cinta, Ray Ferrier (Tom Cruise), vive en las inmediaciones de la estructura y por ello domina la mayor parte de los planos exteriores a la casa, apareciendo así en distintos momentos de la primera parte del metraje<sup>750</sup>. En un momento dado del argumento aparecen en la Tierra unas fuerzas extraterrestres que arrasan edificios y matan personas. Ray logra escapar con sus hijos y justo al inicio de la huida vemos cómo el puente es arruinado. Creemos además que el efecto de la destrucción se ve realzado precisamente por la aparición previa de la estructura en numerosas ocasiones, como símbolo de una seguridad y confortabilidad que ahora desaparece abruptamente; al comprobar la facilidad con que la construcción es derribada, el espectador será consciente de la enorme capacidad destructora de los extraterrestres.

<sup>750</sup> Los dos primeros fotogramas corresponden al primer vídeo; los dos siguientes al segundo; los dos siguientes al tercero; el resto pertenecen al cuarto.





## 7. LUGAR DE FRONTERA

### SEPARACIÓN ENTRE ZONAS URBANAS

En ocasiones los puentes están dispuestos sobre bordes urbanos -artificiales o naturales- que, pese a estar unidos por una o varias obras de paso, provocan de facto una separación entre zonas urbanas de orden cultural o económico; a veces, como veremos, determinados puentes pueden llegar a ser obstáculos temporales para el tránsito de vehículos entre zonas diferenciadas de la ciudad. El argumento de *Saint Jack, el rey de Singapur* (*Saint Jack*, Peter Bogdanovich, 1979) nos presenta la vida del *playboy*, vividor y *conseguidor* Jack Flowers (Ben Gazzara). Hacia el final de la película, Flowers aparece cruzando un puente hacia la derecha en dirección a un barrio en el que realiza una gestión burocrática, donde se encontrará con un hombre de negocios con quien no se lleva precisamente bien.





Tras resolverlos, cruza de nuevo ese mismo puente y baja a la orilla izquierda; durante el recorrido comienza a saludar a prácticamente todas las personas que aparecen en el cuadro, fundiéndose al final de la escena -y de la película- con las muchedumbre que existe en el entorno de lo que parece ser un muelle de pescadores. El puente, en este caso, es un lugar tomado como frontera separadora entre dos barrios que quizá sean en apariencia idénticos, pero que son muy diferentes para Jack, pues en una orilla tiene tratos de tipo burocrático y profesional, y en la otra es un personaje cercano y familiar.





En una escena de *Malas calles*, el coche conducido por Charlie (Harvey Keitel), en el que viajan además Johny Boy (Robert de Niro) y Teresa (Amy Robinson), atraviesa de noche el East River sobre el puente de Williamsburg (Leffert L. Buck, Henry Hornbostel, Holton D. Robinson, 1903), entre los barrios de Manhattan y Brooklyn. Dentro del coche, y tras comprobar los carteles de señalización del puente, Johny y Teresa preguntan a Charlie que por qué desea ir "a la jungla": esta palabra evidencia la negativa percepción que tienen entre sí los habitantes de una y otra parte de la ciudad. La estructura actúa así como espacio de transición entre dos barrios culturalmente separados. Pese a la oscuridad de las imágenes, el puente es reconocible por la disposición de los cables (interiores a la calzada sobre la que se mueven los vehículos), una configuración poco habitual en los puentes colgantes.



#### COMO OBSTÁCULO

Si bien hemos encontrado sólo un ejemplo de esta subcategoría, existe una escena de carácter marcadamente cómico en *Una jaula de grillos* (*The Birdcage*, Mike Nichols, 1996) que a nuestro juicio merece ser resaltada dado que presenta un problema real existente asociado a los puentes móviles. En dicha escena -apenas un plano, en realidad- vemos cómo Katherine Archer (Christine Baranski) está llegando tarde a un compromiso por culpa de una aglomeración de tráfico causada por el bloqueo de un puente móvil, elevado debido al tráfico marítimo -la escasa entidad del

barco añade un toque cómico a la situación-. Si bien hoy día los sistemas mecánicos asociados a dichas estructuras suelen ser muy rápidos, es indudable que pueden generar inconvenientes significativos cuando se disponen en vías cuya capacidad de tráfico está próxima a la saturación. El puente observado es el Broad Causeway Bridge, situado en Miami, que se abre cada media hora en su horario habitual.



#### FRONTERA POLÍTICA

Encontramos también ejemplos de puentes urbanos como frontera entre zonas urbanas separadas artificialmente por cuestiones políticas. Así, *El imperio del sol* (*Empire of the sun*, Steven Spielberg, 1987) nos presenta la Shanghai de 1941 en la época en que los japoneses ocupan la ciudad. En la ciudad china existía entonces una concesión internacional en la que los extranjeros vivían cómodamente protegidos gracias a su inmunidad diplomática. Los japoneses dieron entonces un plazo determinado de tiempo a los extranjeros que allí habitaban para que se marcharan, tras el que pasarían a ser considerados enemigos. En distintos momentos de la película puede observarse una de las fronteras de dicha concesión internacional dispuesta en el extremo del puente Zhapu, que actúa así como borde político dentro de una misma ciudad.

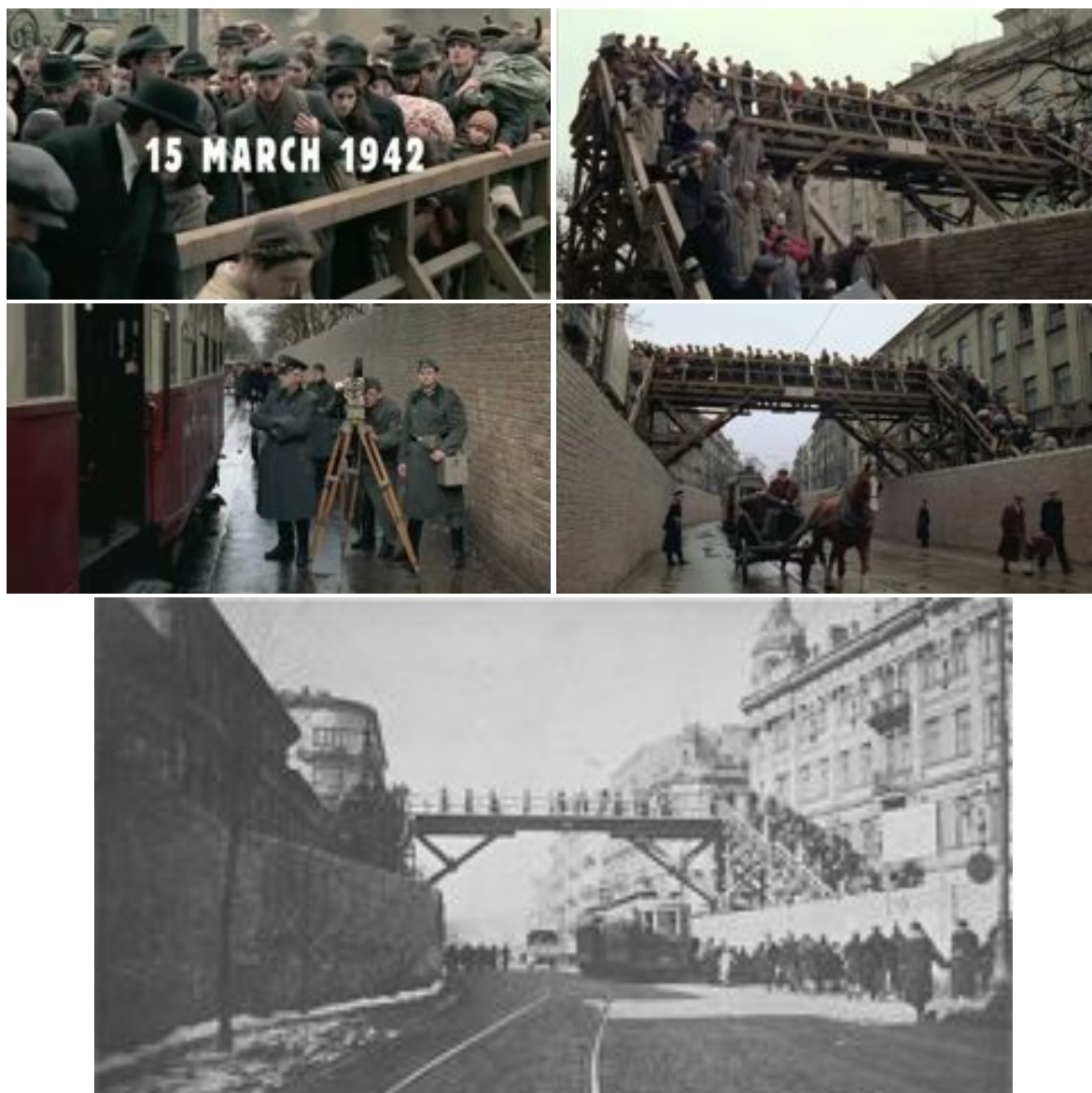




El drama del aislamiento de judíos en *guettos* por parte del régimen nazi ha sido tratado con gran brillantez por dos películas en los últimos años, que además están dirigidas por sendos directores del *New Hollywood*, Steven Spielberg y Roman Polanski. De este último es *El pianista* (*The pianist*, 2002), ambientada en la Varsovia de la Segunda Guerra Mundial. De cara a permitir la comunicación peatonal entre dos partes del *guetto* separadas por una calle que sí interesaba mantener abierta para la circulación de polacos y alemanes -seguramente, por la existencia de una línea del tranvía-, se nos muestra construido una pasarela de madera que comunica ambas partes. La estructura no es una frontera en el sentido de que sus estribos pertenezcan a entidades administrativas o políticas distintas, pero sí remarca la existencia de dos realidades políticas opuestas, y como tal se emplea en la película<sup>751</sup>. Cabe añadir que si bien la pasarela vista en el film es un decorado, sí existió como tal en Varsovia, uniendo el *guetto* grande y el pequeño sobre la calle Chlodna.

<sup>751</sup> La pasarela aparece en varias ocasiones a lo largo de la película; aquí presentamos fotogramas pertenecientes al momento en que los judíos son expulsados del *guetto*, por ser la más completa desde el punto de vista visual.





Fotografía histórica de la calle Chlodna, con la pasarela real sobre las vías del tranvía

## 8. REPRESENTACIÓN DE PODER

Como comentábamos en el apartado 7.2 de nuestro texto, una de las características del *New Hollywood* es que se van a poner en relación espacios privados y públicos reales a través de las ventanas. En ocasiones estas vistas van a actuar como metáforas del poder de los habitantes de dichos espacios privados sobre el territorio que se observa, en una actualización de la utilidad visual y militar que tenían las torres medievales. Así ocurre en una de las escenas de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), en la que el protagonista Travis Bickle (Robert DeNiro) se encuentra en una habitación junto al traficante Easy Andy (Steven Prince) para comprar un lote de armas de fuego. A

través de la ventana percibimos una de las torres del puente de Brooklyn, testigo mudo del pensamiento de Travis, que desea enfrentarse a la *escoria humana*<sup>752</sup> de la ciudad; el puente aparece entonces como un lugar distintivo de la urbe, y el gesto de Travis empuñando un arma en dirección al exterior se refuerza con la presencia del puente en el cuadro.



## 9. CONEXIÓN CON OTROS TIEMPO Y LUGARES

Como hemos indicado en distintos momentos del texto, la visión de un determinado elemento del paisaje puede provocar la activación de mecanismos mentales que nos remontan a momentos vitales ya vividos, y precisamente la existencia de dicho mecanismo justificaba que para hablar de paisaje se incluyera el cuarto de los elementos (territorio, observador, medio y vínculos) que consideramos necesarios para que se produzca esa construcción mental a la que llamamos paisaje. En ese contexto, la visión de un puente puede provocar la activación de un proceso mental vinculante con épocas pasadas, y diversos directores han aprovechado los puentes para explicar con una imagen un pensamiento abstracto de orden superior. Así ocurre por ejemplo al final de *¿Qué me pasa, doctor?*, cuyo protagonista (Howard Bannister, interpretado por Ryan O'Neal) abandona San Francisco tras haber conocido en esa ciudad a Judy (Barbra Streisand), de la que se ha terminado enamorando. La añoranza a Judy se

<sup>752</sup> En expresión del propio Travis.

expresa mediante dos planos: uno que nos muestra a Howard con el rostro apenado, mirando por la ventanilla del avión y otro que reproduce la vista del puente de Oackland enmarcado por dicha ventanilla. Cabe recordar, además, que dicho puente está presente en la escena en que ambos se besan por primera vez, expuesta en la categoría de *lugar de encuentro*, por lo que el puente, como símbolo del revivir momentos pasados es aún más evidente.



También encontramos una escena similar en *Tal como éramos* (*The way we were*, Sydney Pollack, 1973). La protagonista, Katie (Barbra Streisand), internada en un hospital, es visitada por su antigua pareja, Hubbell (Robert Redford). Ambos vivieron momentos de gran felicidad en Nueva York y por circunstancias del trabajo de Hubbell tuvieron que mudarse a California tiempo después, donde aún residen (aunque ya separados). Cuando él se marcha del hospital, la cámara funde la imagen del rostro de Katie con la estampa de una de las torres del puente de Brooklyn, como identificador de esa Nueva York a la que ella anhela regresar.



Quizá la escena que comentamos ahora, de la película *La intérprete* (*The interpreter*, Sydney Pollack, 2005), sea más explícita al tratar el puente como elemento inductor de un viaje mental a lo largo del tiempo. En ella, el presidente de Matobo -

estado africano inexistente- Edmond Zuwanie (Earl Cameron) viaja a Nueva York con motivo de una intervención en la sede de Naciones Unidas. Mientras cruza por el puente de Queensboro, Zuwanie recuerda a su diplomático Nils Lud (Jesper Christensen) que estuvo en la urbe veinte años atrás:

*Zuwanie: El cielo no es tan azul como lo recordaba, pero hay más rascacielos*

*Lud: Veintitrés años, doctor Zuwanie, todo cambia*

*Z: A peor*

*(...)*

*Z: Habían decorado el puente... la otra vez que vine llenaron el puente de flores para recibirme.*



Frente a las secuencias anteriores, en las que se trataba de exponer visualmente un pensamiento vinculado a una época pasada (el recuerdo de un personaje), encontramos dos ejemplos que proponen un empleo del puente como elemento de conexión con otros tiempos y lugares distinto desde el punto de vista del lenguaje fílmico. En ellos el director apela directamente al espectador para remarcar el paso del tiempo, quedando así al margen de cualquier tipo de interpretación en clave interna. Es lo que ocurre en *El mundo de Henry Orient* (*The world of Henry Orient*, George Roy Hill, 1964), película que nos muestra en un primer momento a dos amigas (Valeri Boyd - Tippy Walker- y Marian Gilbert -Merrie Spaeth-) correteando sobre el Bow Bridge de Central Park en un tiempo primaveral. Posteriormente, debido a la ausencia de una de



ellas, vemos cómo la otra camina sola sobre el mismo puente, en unas circunstancias más desapacibles, evidenciando la tristeza de la chica por no estar ya junto a su amiga.



El segundo ejemplo de esta categoría es el final de *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), que nos muestra a Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) y Jenny Everdeane (Cameron Diaz) en un cementerio de las afueras de la ciudad. Pese a que la película está ambientada en 1846, y que de esa época apenas quedan hoy hitos urbanos reconocibles, creemos que el director -siendo Scorsese un director además muy ligado a Nueva York y a la idea de transmitir con imágenes un Nueva York real<sup>753</sup>- quiso vincular la ciudad del XIX con la ciudad del siglo XXI, encontrando una fórmula visual consistente en digitalizar la evolución del territorio desde ese cementerio al momento presente, dejando sin embargo la imagen de las torres gemelas en el perfil de la ciudad, pese a que en el momento de la postproducción del film habían sido ya destruidas por los atentados del 11 de septiembre de 2001. En este caso, por ello, el puente es referente de cómo evolucionan las tumbas del cementerio (que acaba sucumbiendo a la edificación), convirtiéndose en testigo mudo de la evolución urbana. Cabe recordar que también Scorsese buscó la argucia del *skyline* junto al puente de Brooklyn en los títulos de crédito de *New York, New York*, como vimos anteriormente.



<sup>753</sup> Así, encontramos distintos libros que hablan de esta vinculación. BLAKE, Richard A., *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2005; también MASSOOD, Paula J., "From Mean Streets to the Gangs of New York: ethnicity and urban space in the films of Martin Scorsese", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.





#### 10. LUGAR DE JUEGOS

Los puentes han sido también utilizados por los directores del *New Hollywood* como lugar de distintas clases de juegos, entendiendo por tales las habilidades acrobáticas o el *puenting*, pasando por los deportes. En un momento de *Justicia para todos* (*And justice for all*, Norman Jewison, 1979) encontramos cómo el abogado Arthur Kirkland (Al Pacino) visita al juez Rayford (Jack Warden) y éste le invita a dar una vuelta en su propio helicóptero. Pese al miedo de Kirkland, que teme volar, el juez ejecuta una maniobra peligrosa cruzando bajo el tablero del puente Francis Scott Key (J. E. Greiner Co., 1972) de Baltimore, que además nos permite ver el entramado estructural del mismo.





Las primeras imágenes de la mencionada *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To live and die in L.A.*, William Friedkin, 1985) nos muestra al protagonista Richard Chance (William Petersen) haciendo *puenting* en el puente Vincent Thomas de Los Ángeles (Weidlinger Associates, 1963). Si bien es cierto que en un primer momento parece que Richard está pensando en suicidarse, el desarrollo del salto y la algarabía de una serie de personas en lo alto del tablero nos indican que en realidad el salto es parte de un juego.



Por último, dentro de una escena de *Los creyentes* (*The believers*, John Schlesinger, 1987), en la que Cal Jamison (Martin Sheen) acude a Central Park junto a su hijo Chris (Harley Cross), observamos a la pareja cruzar el elegante Bow Bridge mientras juegan con un balón al fútbol. La imagen muestra la importancia de la anchura del tablero de los puentes urbanos, que ha de ser suficientemente amplia como para que no se conviertan en embudos para el sistema viario peatonal de las ciudades.



## 11. LUGAR DEGRADADO Y SUBURBIAL

Hemos localizado distintos ejemplos de puentes que aparecen en contextos urbanos de marcado carácter degradado y suburbial; las escenas comentadas a continuación ilustran cómo la presencia de determinadas estructuras complementan escenográficamente los ambientes escasamente atractivos, y bajo nuestra perspectiva son introducidos como tales de forma intencionada. Añadimos que todas ellas son puentes ferroviarios, por lo que la presencia de los trenes -y por tanto, de ruido y de vibraciones- parece ser el complemento perfecto para resaltar la inhabitabilidad de esas zonas.

*El prestamista* (*The pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964) tiene como personaje principal a Sol Nazerman (Rod Steiger), un judío que tiene un pequeño negocio de empeños en una zona marginal de Nueva York -el *Spanish Harlem*-. Si bien la calle en

que se ubica el negocio aparece a lo largo de todo el metraje, queremos destacar la secuencia inicial de la película<sup>754</sup>. En ella Nazerman acude en su vehículo a trabajar desde su vivienda, situada en New Jersey atravesando el puente George Washington - que también tiene una función localizadora-. El vehículo de Nazerman va circulando por distintas calles de Nueva York y es aparcado en las inmediaciones de su local, que se ubica frente a uno de los viaductos del metro elevado de la ciudad. El lugar se presenta sucio y degradado: solares sin edificar, una zapatería en la que el género se agolpa en el escaparate sin cuidado alguno y suciedad en las aceras. Como colofón, vemos esa misma calle desde la casa en la que vive su aprendiz Jaime Sánchez (Jesús Ortiz), con el balcón próximo a la vía del metro.



<sup>754</sup> Señalamos que los dos últimos sí pertenecen al segundo y al tercer vídeo, respectivamente. La presencia de trenes en las imágenes es constante.



Encontramos otro ejemplo en el entorno de la casa de los protagonistas de *Un ángel caído* (*Orphans*, Alan J. Pakula, 1987)<sup>755</sup>, los hermanos Treat (Matthew Modine) y Phillip (Kevin Anderson). La propiedad está situada en una zona marginal de Nueva York, y junto a ella existe un viaducto ferroviario.

<sup>755</sup> El primer fotograma se corresponde con el primer vídeo, y el segundo con el segundo.





La película *Ganar de cualquier manera* (*Blue chips*, William Friedkin, 1994) narra la visita del entrenador de baloncesto Pete Bell (Nick Nolte) a un barrio suburbial de Chicago. Su objetivo es fichar a una joven promesa del deporte que vive allí, para lo cual ha de convencer también a la madre. Durante la conversación con Pete, la madre exige al entrenador una serie de condiciones que le permitan salir del ambiente en el que viven, definido visualmente por la presencia de un viaducto ferroviario, grupos marginales, basuras y escombros.



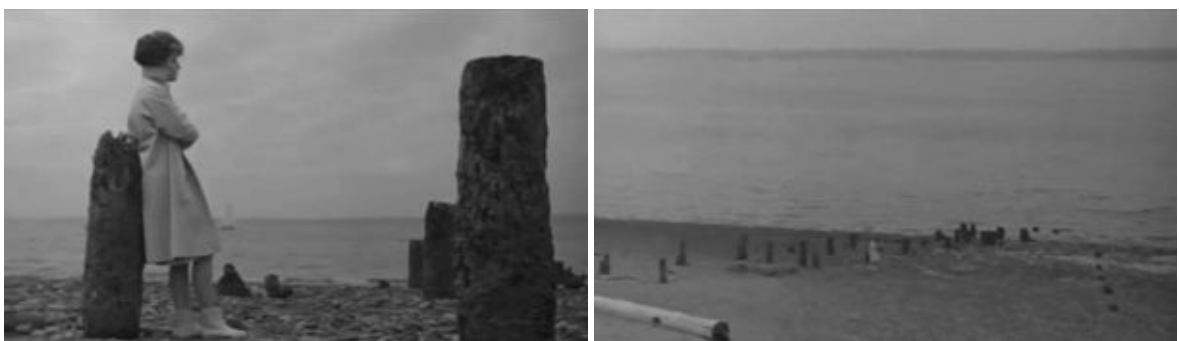
## 12. LUGAR DE SOLEDAD Y REFLEXIÓN

Al igual que ocurría con la categoría de puentes como elementos de conexión con otros tiempos y lugares, los puentes son empleados visualmente para transmitir pensamientos abstractos existentes en la mente de determinados personajes. Una

escena de *Panorama desde el puente* (*A view from the bridge*, Sidney Lumet, 1961) presenta a un grupo de estibadores italoamericanos paseando por una orilla de la ciudad cercana al puente de Williamsburg. La estructura es captada en escasas ocasiones de la escena, pero en un momento dado, uno de los estibadores se desmarca del ambiente despreocupado de los demás y acude a la orilla del río para reflexionar, mirando entonces hacia el puente con decisión.



La protagonista de *La vida vale más* (*The slender thread*, Sydney Pollack, 1965) Inga Dyson (Anne Bancroft) es una mujer mentalmente débil que se encuentra sola y engañada por su anterior pareja, Mark (Steven Hill). En una escena de la película la encontramos en las ruinas de un antiguo *pier* ensimismada en sus pensamientos, apoyada en los restos de una estructura que parece indicar un camino en dirección al mar.



La visión de estos restos son ejemplos de la capacidad evocadora de las ruinas de determinadas obras públicas, que paisajísticamente pueden constituir lugares de una enorme personalidad, y que además nos ponen en relación con el tratamiento que algunos pintores paisajistas románticos, como Friedrich, dieron a las ruinas inscritas en un paisaje bucólico.

### 13. PUENTES FUTURISTAS

La ciencia ficción ha sido tratada por diferentes directores del *New Hollywood*, desde Stanley Kubrick (*2001: una odisea en el espacio*, 1968) a George Roy Hill (*Matadero cinco*) o a Robert Altman (*Quinteto -Quintet*, 1979-). Sin embargo, los dos directores que han desarrollado una mayor creatividad visual en este género son George Lucas y Steven Spielberg. En ocasiones, en sus películas encontramos interpretaciones de cómo pueden ser esos puentes urbanos del futuro; es evidente que aquí no cabe hablar de paisaje urbano *real* visto a través del cine puesto que nos adentramos en el terreno de la fantasía, pero no nos resistimos a incluir dos ejemplos que nos permiten vislumbrar cómo perciben la ciudad del futuro algunos de los más influyentes urbanistas que existen en nuestros días: los directores de cine. Así, en la fantasía *A.I. Inteligencia artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001) vemos una serie de puentes dispuestos a la entrada de una ciudad imaginaria en el siglo XXII.



En otra película de Spielberg, *Minority reports* (2002), vemos diferentes puentes urbanos sobre los que circulan los vehículos del futuro año 2054. En dos momentos distintos de la película se nos presenta una ciudad repleta de edificios de gran altura distantes unos de otros, entre los que se disponen complejas vías de alta capacidad.



Del mismo modo, las vías de tráfico están unidas con los edificios mediante rampas de gran pendiente<sup>756</sup>.



Con respecto a George Lucas, y más allá de *THX 1138* (1971) -que discurre por completo en un mundo subterráneo, y que sí presenta escondidos algunos puentes sin excesiva personalidad-, su gran aportación al género fantástico es la saga de *Star Wars*, en la que dirigió un total de cuatro películas. *Star Wars Episodio II: El ataque de los clones* (*Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*, 2002) es la película que desarrolla una mayor parte de la trama en el planeta imaginario Coruscant (que es en realidad una ecometrópolis, una ciudad que cubre el planeta por completo), localización

<sup>756</sup> Los cuatro primeros fotogramas se corresponden al primer vídeo; los seis restantes pertenecen al segundo.

que aparece en tres de las cuatro películas de Lucas (los episodios I -1999-, II y III -2005-). En esta cinta los vehículos no precisan de soporte alguno para desplazarse, pero en distintos fotogramas advertimos que sí existen pasarelas para permitir el cruce entre los edificios, una concepción próxima a la *Metrópolis* de Fritz Lang.



#### 14. REPRESENTACIÓN DE PUENTES

Por último, quisiéramos destacar el elevado número de ocasiones en que puentes de distinto tipo hacen acto de presencia en la película a través de un soporte de representación diegético, como cuadros, fotografías o imágenes a través de pantallas.

Así, por ejemplo, hemos encontrado cuadros colgados en estancias interiores de diferentes películas como *El prestamista*, *Los aristócratas del crimen*, *Hechizo de Luna* (un *pier*, en este caso), *Sólo tú* y *Ojo por ojo* (*Eye for an eye*, John Schlesinger, 1995)<sup>757</sup>.



<sup>757</sup> Los dos primeros fotogramas corresponden a *El prestamista*; los dos siguientes pertenecen a *Los aristócratas del crimen*; el quinto y el sexto está referidos a *Hechizo de Luna*; el séptimo es de *Sólo tú* y el último de *Ojo por ojo*.





Llamativo es el caso de *Ella nunca se niega* (*Man Trouble*, Bob Rafelson, 1992), pues en él vemos un cuadro de Monet reproducido en una postal. Podría encajar, por tanto en una subcategoría propia, postales.



Del mismo modo, destacamos el medimetroraje *Apuntes al natural* (*Life Lessons*, Martin Scorsese, 1989), dentro de la película *Historias de Nueva York* (*New York stories*, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, 1989). La narración nos presenta la vida de un pintor neoyorquino, Lionel Dobie (Nick Nolte), que se afana en su estudio por terminar un cuadro cuyo motivo principal es un puente. Finalmente, vemos el resultado en una exposición. Frente al cuadro expuesto, Lionel encontrará además a una estudiante de pintura muy interesada en su obra y en él mismo.



También descubrimos la fotografía de un puente de Río de Janeiro en *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y otra del de Brooklyn en *La guerra de los mundos* (*War of the worlds*, Steven Spielberg, 2005). Asimismo, en *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), el detective Gittes (Jack Nicholson) toma unas fotos en el entorno de un puente ubicado en el parque Echo de Los Ángeles; posteriormente vemos el puente en la fotografía tomada, dentro de la película<sup>758</sup>.



Por otra parte, hemos hallado distintos ejemplos de puentes reproducidos en pantallas de distintas clases. Así, en *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998) localizamos un puente en un informativo televisivo al que los personajes no prestan excesiva atención; más contemporáneo es el caso de *Femme Fatale*, en la que el protagonista Nicolas Bardo (Antonio Banderas) tiene por salvapantallas la pasarela Debilly -ya hemos comentado que la película tiene una de sus escenas cumbre en ella-; por último, en *La intérprete* (*The interpreter*, Sydney Pollack, 2005) observamos el puente de Queensboro al hilo del plan de acción de la policía de Nueva York para tratar de proteger a un alto cargo que visita la ciudad, el presidente Edmond Zuwanie.

<sup>758</sup> El primer fotograma es de *La guerra de los mundos*; el segundo es de *Malas tierras*, y los dos restantes son de *Chinatown*.





La mencionada *Fascinación* presenta en sus títulos de crédito iniciales dos fotografías realizadas en Florencia, con el Ponte Vecchio de fondo. Sobre la segunda aparece el letrero "Florencia, 1948". Quizá las imágenes sean síntesis de muchas otras categorías: puente como *lugar de encuentro*, como *símbolo de lugar*, como *conexión con otros tiempo y lugares* -quien conozca el argumento sabrá el motivo- y como *lugar insólito* en que presentar un puente.



Otro lugar, tal vez el más insólito de cuantos describimos aquí son las cortinas que adornan el escaparate de una agencia de viajes en *Corazonada* (*One from the Hearth*, Francis Ford Coppola, 1982), y que reproducen junto a la maqueta de un avión la estampa más típica de Nueva York: el puente de Brooklyn y el *skyline* de Manhattan.



El puente de Brooklyn es también reproducido en otro lugar singular dentro de otra película de Coppola, *El Padrino II* (*The Godfather Part II*, 1974). En esta ocasión se trata de un decorado dispuesto en un teatro de *Little Italy* en el que se reúnen los italianos residentes en Nueva York. Dicha representación muestra los variados recursos que puede presentar el cine para incluir un símbolo urbano tan relevante en una película ambientada en 1917, pues la extemporaneidad de los edificios construidos hacia 1974 - fecha de la película- hacía difícil representarlo en su totalidad. Estas imágenes nos ponen en relación con otro decorado teatral que representa un puente en la película *Ragtime* (1981) de Milos Forman, si bien en este caso la estructura no tiene una vocación clara de ser reconocible.





Añadimos a estos lugares una valla publicitaria que localizamos en *Darling* (John Schlesinger, 1965), y que reproduce el puente 25 de abril de Lisboa (abierto al tráfico curiosamente un año después, en 1966). Por último reproducimos el mapa del Londres de 1897 que vemos en *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992). El tratamiento que recibían los puentes en la cartografía antigua era el reservado a las construcciones más relevantes de la ciudad, y así se reproducían con gran detalle, permitiendo observar rasgos definitorios de los mismos (como el número de vanos o la existencia de torres). Como dato añadido, señalamos que la representación de la urbe es opuesta a la habitual, y así la parte superior del plano se corresponde con el Sur de la ciudad.



### 8.3. CONCLUSIONES

*En el que exponemos las ideas deducidas en el apartado previo.*

Dado el peso de las conclusiones del epígrafe anterior, y puesto que en realidad éstas pueden ser consideradas como parte de las conclusiones globales de la Tesis, hemos optado por destacarlas con un epígrafe propio. Además, vamos a separarlas en cuatro grandes grupos.

Un primer grupo viene marcado por las similitudes observadas ente películas de un mismo director. Como vemos:

- Martin Scorsese tiene preferencias por el puente de Brooklyn como icono de Nueva York, y así aparece como símbolo -en ocasiones forzado- en *Taxi Driver*, *New York, New York* o *Gangs of New York*.
- William Friedkin tiene predilección por las persecuciones; en ellas vemos cómo los puentes juegan un papel relevante, tal y como reflejan *French connection*, *Vivir y morir en Los Ángeles* o *La presa*.
- Dennis Hopper se muestra interesado por los puentes insertados dentro de los títulos de crédito de sus películas, como en *Colores de guerra* o *Misión Explosiva* (añadimos que *Easy Rider* también comienza así, pero no aparece aquí reflejado por no ser un puente urbano).
- El puente como metáfora del recordar aparece en dos películas de Sydney Pollack, *Tal como éramos* y *La intérprete*.
- Brian de Palma emplea con recurrencia los puentes en la práctica totalidad de sus películas.
- Por tanto, comprobamos cómo el empleo de los puentes en distintos directores del *New Hollywood* en una constante que no se limita a una determinada época, sino que estos directores (o al menos, varios de ellos), se valdrán de figuras fílmicas, simbólicas o escénicas ligadas a los puentes que recorren su carrera por completo.

En cuanto a la vinculación entre cine y otros modos de representación, subrayamos tres ideas:

- Las conexiones entre el cine y la literatura se pueden ver reflejadas en obras literarias adaptadas para la gran pantalla. Así, *Panorama desde el puente* o *La hoguera de las vanidades* no pretenden alejarse del espíritu original de la obra (sería difícil reproducir aquí tanto la obra teatral de Miller como la novela de Wolfe, pero ambas fuentes son de fácil acceso), y emplean los puentes con la misma intencionalidad con la que aparecen reflejadas en el texto literario original.
- La importancia del puente en la pintura queda de manifiesto al comprobar el elevado número de cuadros que reproducen puentes dentro de la imagen fílmica.
- La simbología del puente como elemento distintivo de la ciudad queda de manifiesto en las fotografías de corte familiar que aparecen en *La guerra de los mundos* o en *Fascinación*.

El tercer grupo está relacionado con la ingeniería y el urbanismo; son ideas que reflejan la utilidad del cine como método para mostrar hechos urbanos, que pueden ayudar a comprenderlos y por tanto a tomar decisiones de proyecto en el futuro:

- Los puentes urbanos de los centros históricos europeos (Londres, París, Florencia) están en permanente diálogo con otras estructuras. Es decir, que desde una de ellas siempre se atisba otra en el horizonte, y así la ribera se puede dividir en tramos delimitados por un puente a cada lado. Hablábamos de esto en el punto 3.5, y lo comprobamos en películas como *Fascinación*, *Closer* o *Sabrina*.
- Los puentes de los parques urbanos cumplen una función muy relevante, pues son lugares de juego -*Los creyentes*-, de encuentro o de paseo -*Llamada para un muerto*- y llegan a ser los hitos del parque -*Chinatown*-.
- El puente de Arlington y el memorial de Lincoln en Washington demuestran la importancia de establecer un fondo escenográfico en un extremo del puente

cuando el tablero carece de elementos distintivos propios (es decir, cuando no presenta una superestructura singular ni esculturas o elementos ornamentales relevantes). Así lo vemos en *Los tres días del Cóndor* o en *Silkwood*.

- Las torres de los grandes colgantes -*Taxi Driver*, *La semilla del Diablo*- pueden servir como hitos aun en los casos en que el puente no se vea por completo. De ahí la importancia de su diseño, pues este elemento va a interactuar no sólo con sus elementos inmediatos sino con edificios y espacios urbanos que pueden encontrarse a mucha distancia de ellos.
- La magnificencia del puente de Brooklyn -el más reproducido en estos ejemplos, y quizá en toda la filmografía americana- no sólo se debe a sí mismo, sino a la existencia en sus inmediaciones de otro puente que puede competir con él en calidad estética, el de Manhattan; la distancia relativamente cercana que existe entre ellos y la oblicuidad de los mismos se presentan como dos factores que contribuyen a multiplicar las posibilidades de contemplación de una estructura desde la otra -*Todos rieron*- o de ambas en todo su desarrollo desde un mismo punto de observación -*Manhattan Sur*-. Entre ambos se produce un diálogo cuyo nexo fundamental es el tipológico, pues por lo demás son radicalmente distintos -celosía en Brooklyn, material de las torres, etc.-. Se trata de un ejemplo de dos puentes que dialogan perfectamente entre sí, gracias a la proporcionalidad entre la distancia de separación y a la unicidad tipológica.
- Los puentes cubiertos -Bir Hakeim en *Munich*- pueden albergar mercados, y en sus inmediaciones pueden encontrarse lugares aptos para la vida -*La guerra de los mundos*-. Sin embargo, cuando se descuida la parte inferior del tablero encontramos negocios sucios -*Malas calles*-, reuniones de pandillas callejeras -*Colors*- o entornos urbanos degradados -*El golpe*, *El prestamista*, *Ganar de cualquier manera*-.
- Pese a que la mayoría de los grandes puentes colgantes o atirantados permiten el tránsito peatonal, sólo encontramos peatones en el puente de Brooklyn -*La decisión de Sophie*, *El mago*-. A ello contribuye la pasarela peatonal dispuesta

en un nivel superior al tráfico rodado. Se demuestra así la validez de esta opción distributiva, pues permite que el paseo se mantenga al margen de los ruidos de los vehículos a motor.

- Los nudos de vías de tráfico, que generan complejas estructuras de paso a lo largo de varios kilómetros, suelen disponerse de un modo anodino y gris, conformando auténticas grietas visuales en el territorio de escasa calidad paisajística, como vemos en *Mask* o en *Ocho millones de maneras de morir*. Sin embargo, *Matadero cinco* ofrece un ejemplo de adecuado tratamiento visual de terraplenes y jardines, con distintas especies vegetales insertadas en las inmediaciones de las estructuras y un cuidado remate en estribos, canaletas o bordillos.
- Los encauzamientos duros (consistentes en introducir un río dentro de una sección trapezoidal de hormigón) dan como resultado unos espacios inhóspitos y sin vida, y no encontramos en ellos ningún tipo de escena en el que se pongan de manifiesto intenciones positivas (encuentro entre amigos o amantes, etc.). Siempre van asociados a los cruces de otras vías de circulación sobre ellos, como en *Vivir y morir en Los Ángeles* o en *El volar es para los pájaros*.
- Los bordes de la ciudad actual son difusos, por lo que resulta complicado en ocasiones establecer iconos que indiquen que se ha llegado a un lugar. Así, por ejemplo, resulta más sencillo definir -en un viaje en coche- cuándo se llega a Lisboa (si se entra por la parte sur) que cuándo se llega a Madrid. De ahí observamos cómo los puentes son las puertas modernas de la ciudad, e, incluso, vemos la relevancia simbólica de determinados helipuertos. Y bajo esa premisa encontramos que los puentes son puertas en muchos sentidos: rodando sobre ellos -*Los aristócratas del crimen*-, navegando bajo ellos -*Alguien voló sobre el nido del cuco*- o sobrevolándolos -*En busca del arca perdida*-.
- Dentro de una ciudad, los puentes son enclaves fundamentales cuyo dominio permite controlar flujos de personas o transportes. Así se demuestra en los conflictos bélicos, y así queda reflejado en *Redacted*.



Por último, subrayamos determinados aspectos fílmicos y simbólicos, en cuanto al uso que un director puede llegar a dar al puente:

- La dificultad de localizar películas de época en entornos de puentes se puede resolver a partir de tomas con ángulos forzados -*La decisión de Sophie*-, en escenografías teatrales -*El Padrino 2*- o incluso en perfiles nocturnos de la ciudad -*New York, New York*-.
- La mayor parte de ciudades relevantes de Estados Unidos y Europa pueden ser identificadas mediante puentes. Así ocurre con Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Charleston, Seattle, Miami, Washington, Savannah o Georgetown por un lado, y Florencia, Roma, Venecia, París, Londres o Praga por otro.
- El cine nos permite observar estructuras que en la actualidad presentan modificaciones -el puente Albert en *La naranja mecánica* o los ya inexistentes puentes de Charleston en *Misión explosiva*-. También pueden reproducir puentes ya inexistentes -la pasarela de Varsovia, en *El pianista*-.
- El cine ayuda a percibir la importancia que tienen los detalles constructivos, como el puente Albert en *Darling* o la pasarela de Debilly en *Femme Fatale*.
- El simbolismo de determinados puentes queda demostrado al comprobar cómo se invierte dinero en reproducirlos, pese a los costes que supone. Se trata de una localización que, incluso cuando no existe, hay que reproducir -*El pianista*- o recrear -*Gangs of New York*-.
- Si atendemos al cine, parece que la ciudad del futuro se compondrá de edificios de gran altura y vías de circulación elevadas entre ellos. Es la ciudad de Le Corbusier o Frank Lloyd Wright. Una utopía fílmica en la que los puentes cobran una importancia, si cabe, mayor de la que ahora mismo presentan.



# WOODY ALLEN



## 9.1. BIOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

*En el que se describen y justifican los distintos apartados en que dividimos la biografía de Woody Allen.*

Creemos que la vida de Woody Allen puede dividirse en dos grandes etapas, la que discurre antes de vencer en la gala de los Oscars de 1978 y la posterior. Pensamos que a ambos subapartados se les puede añadir un resumen cronológico y una descripción pormenorizada de los rasgos identitarios del personaje creado por él en la gran pantalla.

Así, en primer lugar presentamos un resumen que recoge las fechas más destacadas de la existencia de Woody Allen desde su nacimiento hasta sus últimas películas, esquematizando una información necesaria para situar las distintas fases de su vida creativa, sintetizando aquellos aspectos que han jalonado su evolución personal y profesional. Esta cronología introductoria funciona como síntesis de los puntos 9.2 y 9.3, por lo que, a diferencia de otros apartados del texto, no incluiremos conclusiones particulares en ambos subapartados.

A continuación analizamos, con más detalle, al Woody Allen que evoluciona en sus primeros cuarenta y tres años de vida (hasta 1978) para llegar a ser el célebre y consolidado director actual. Una vez ganados los Oscars por *Annie Hall* en ese 1978, Woody Allen se convierte en un personaje mediáticamente global al tiempo que maduro, previsible, con pocas modificaciones de conducta en su trabajo y en su propia vida. Su cine es monótono (pero nunca gris), con sutiles diferencias, sí, pero más relacionadas con los gustos de algunos de sus colaboradores que con su propia evolución personal - como veremos por ejemplo en uno de los apartados del capítulo 10-. De entre la bibliografía consultada, creemos que el libro de Ricardo Silva es el más completo (y al tiempo, cómodo) en lo que se refiere a la descripción de esos primeros años, quizá también por ser uno de los más recientes y haber podido, de ese modo, aunar el resto de textos fundamentales escritos sobre Woody Allen, por lo que seguiremos a grandes rasgos su pista.



A partir de 1978 describiremos algunos de los hechos más notables del Woody Allen autor: premios recibidos, prestigio internacional, actores con los que ha trabajado o textos singulares escritos sobre él, que nos permitan mostrar la importancia de un director significativo en el desarrollo del cine de los últimos 40 años. Esta relevancia, además, contribuye a justificar que nos decidamos por él sobre el resto de directores del *New Hollywood* con los que trabajamos en el capítulo anterior.

Finalmente ahondamos en otro hecho que nos permite plantearnos una investigación sobre el trabajo de un artista y en concreto sobre uno de los elementos que dan continuidad al mismo (esto es, los puentes). Nos referimos a la gran unicidad de toda su filmografía, representada por la configuración del Woody Allen personaje. De este modo, distinguiremos la inmutabilidad del *personaje* Woody Allen, creado por el *director y guionista* Woody Allen.

## 9.2. CRONOLOGÍA INTRODUCTORIA

*En la que se reúnen las fechas más relevantes de la vida del director, desde su nacimiento en Brooklyn hasta el estreno de su última película, en 2009.*

1 de diciembre de 1935: Nace en Brooklyn, en Nueva York, bajo el nombre Allan Stewart Konigsberg.

1939: Entra, por primera vez, en una sala de cine: corre hacia la pantalla y trata de tocar a los enanitos de *Blancanieves* (*Snow White and the seven dwarfs*, David Hand, 1937).



Los enanitos de *Blancanieves* cruzan un puente-tronco de vuelta al hogar

1940: Estudios en la Escuela Pública 99.

1946: Nace su única hermana, Letty Konigsberg, que con el tiempo se convierte en amiga inseparable.

22 de noviembre de 1952: Se nombra a sí mismo Woody Allen, tras estar horas encerrado en su habitación.

25 de noviembre de 1952: El primer chiste firmado por Woody Allen aparece en la columna de Earl Wilson en el *New York Post*.

1953-1955: Después de abandonar la vida universitaria trabaja en equipos de escritores cómicos para la televisión y el teatro de variedades.

15 de marzo de 1956: Se casa con Harlene Rosen, estudiante de Filosofía, en Los Ángeles. Se divorcian seis años después.

1959: Acuerda con Jack Rollings y Charles H. Joffe que estos últimos manejen su carrera, por medio de un apretón de manos. Aunque han sido sus productores durante toda su carrera, nunca han puesto nada por escrito a posteriori.

1969-1979: Se hace célebre como comediante de clubes nocturnos y escritor de comedias para el teatro. Realiza a raíz de ello sus primeros trabajos para el cine.

2 de febrero de 1966: Se casa con Louise Lasser, nacida en Nueva York y actriz de sus películas. Se divorcian en 1969.

18 de agosto de 1969: Estreno de la primera película que dirige, *Toma el dinero y corre* (*Take the money and run* Woody Allen, 1969), tras 50 días de rodaje, producida por Palomar Pictures.

1970-1977: Firma un acuerdo con la United Artists para escribir, dirigir y protagonizar con plena autonomía, *Bananas* (Woody Allen, 1971), *El dormilón* (*Sleeper*, Woody Allen, 1973), *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and death*, Woody Allen, 1975), *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), *Interiores* (*Interiors*, Woody Allen, 1978), *Manhattan* (Woody Allen, 1979) y *Recuerdos* (*Stardust memories*, Woody Allen, 1980). Diane Keaton, su novia durante tres años, aparece en casi todas.

3 de abril de 1978: Su quinta película como director, *Annie Hall*, recibe cuatro premios Oscar: mejor película, mejor director, mejor guión y mejor actriz.

Octubre de 1979: Conoce a la actriz Mia Farrow, famosa por su papel en *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968), en un restaurante neoyorquino.

17 de abril de 1980: Comienza a salir con Mia Farrow. Adoptan dos niños y tendrán un hijo biológico juntos.

1980-1990: Firma un acuerdo con Orion Pictures para realizar, con plena libertad creativa, películas tan importantes como *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Broadway Danny Rose* (Woody Allen, 1984), *La rosa purpura del Cairo* (*The purple rose of Cairo*, Woody Allen, 1983), *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her sisters*, Woody Allen, 1983) y *Delitos y faltas* (*Crimes and misdemeanors*, Woody Allen, 1983),.

30 de marzo de 1987: *Hannah y sus hermanas*, en 1986, le da su segundo Oscar al mejor guión, cuarto en el total de su carrera.

17 de diciembre de 1991: Después de ir juntos a distintos partidos de baloncesto, Soon-Yi Previn, hija adoptiva de su novia y del músico André Previn, se convierte en su amante. Se casan el 22 de diciembre de 1997, en el Palazzo Cavalli de Venecia. Tienen dos hijas adoptadas, Bechet y Manzie (nombres que recuerdan a Sidney Bechet y Manzie Johnson).

1995-2002: Premios a toda su carrera en los Festivales de Venecia y Cannes, la Asociación de Directores de los Estados Unidos y la Academia de Cine Británica.

1993-2004: Firma acuerdos con Columbia TriStar, Miramax Films y Dream Works SKG para filmar largometrajes como *Maridos y mujeres* (*Husbands and wives*, Woody Allen, 1983), *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, Woody Allen, 1983), *Todos dicen I love you* (*Everyone says I love you*, Woody Allen, 1983).

2002: Aparece por sorpresa en la 74 ceremonia de los Oscars como apoyo a la ciudad de Nueva York tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.



Woody Allen, en la ceremonia de los Oscars de 2002, con la silueta de su *Manhattan* al fondo

2002: Recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Se erige una estatua representándolo en las calles de Oviedo.



Los dos Woody Allen, en las calles de Oviedo

2005: Premio Donostia en el Festival de San Sebastián

2005-2008: Realiza cuatro películas en Europa amparado por productoras europeas (OnLine Films, Virtual Screen, BBC Films, Mediapro). Dichas productoras, junto con la americana Gravier o la italiana Medusa, han financiado sus últimos proyectos, hasta la actualidad.



2008: Espiga de Oro en la Seminci de Valladolid

2009: Estreno de su película *Si la cosa funciona* (*Whatever works*, Woody Allen, 1983), con Larry David como protagonista, primera cinta rodada en Nueva York tras *Melinda y Melinda* (*Melinda & Melinda*, Woody Allen, 1983).

2010-2012: Gira por Europa para el rodaje de tres películas en Londres, París y Roma.

2012: Gana por tercera vez el Óscar en la categoría de Mejor Guion Original, por *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011).

2012: Se inicia el rodaje de su película número 44 para la gran pantalla, ubicada en San Francisco.



### 9.3. WOODY ALLEN HASTA 1978

*En el que se describe cómo Allan Konigsberg, de Brooklyn, acaba siendo Woody Allen, de Manhattan. Del estudiante con facilidad para redactar al colaborador en periódicos, programas de televisión, monologuista en solitario, guionista de cine y finalmente, director de películas.*

Woody Allen, es decir, Allan Stewart Konigsberg nació el 1 de diciembre de 1935 en Brooklyn, si bien su familia proviene de la ciudad de Konigsberg, Alemania (actual Kaliningrado, Rusia). Su infancia transcurre tranquilamente en Flatbush, una zona de clase media-baja del barrio de Brooklyn en la que su familia se cambió de casa once veces, condicionada por los nueve oficios distintos que tuvo su padre, Martin (desde taxista a corredor de apuestas, tendero o grabador de joyas). Su madre, Nettie, solía estar acompañada en casa por sus hermanas y la familia de éstas, dando como resultado una casa muy alegre y activa, en la que procuraban educar a los niños en la religión judía.

Tenía cuatro años cuando entró por primera vez en una sala de cine, en 1939. Su madre lo llevó a ver *Blancanieves*. Asombrado por lo que estaba viendo, el joven Allan se levantó del asiento y corrió hacia la pantalla para tratar de tocar alguno de los personajes de la proyección. La obsesión por acudir al cine iría en aumento a lo largo de toda su infancia, en la que recorría los cerca de 25 cines que había en los alrededores de Flatbush: el Kent, el Vogue, el Elm, el Triangle o el Avalon. Sus padres nunca le impidieron desarrollar esta fijación, e incluso lo acompañaban siempre que podían. No resulta extraño que a los ocho años de vida, Allan decidiera que el cine podría ser su trabajo, después de ver a Tyrone Power haciendo de galán aventurero en *El cisne negro* (*The black swan*, Henry King, 1942).

Se hizo célebre en la Escuela Pública 99 por llevarse bien con todos los alumnos, desde los más golfos a los estudiosos, y también por los cuentos que escribía para las clases de literatura, llenos de humor y que en ocasiones llegaban a escandalizar a sus profesores por los temas un tanto adultos que trataba. Era, asimismo, un excelente deportista, para el béisbol y el baloncesto, y también para el

boxeo, deporte que, en esta ocasión sus padres se negaron a patrocinar pese al interés y aptitudes que mostraba Allan. Además, se sentía fascinado por la magia: sus compañeros le pedían una y otra vez nuevos juegos y trucos, que él preparaba antes en su casa con empeño (y que podemos considerar como el germen de su carrera artística). Flirteó con la cara más oscura de la prestidigitación cuando organizó partidas de cartas arregladas, y aprovechó la coyuntura para tratar de ligar sirviéndose de los trucos que exigían cercanía física (como sacar una moneda tras una oreja o similares) para aproximarse a las chicas más guapas. Con el tiempo, Allen ha introducido personajes relacionados con la magia en sus películas, en recuerdo de su primera vocación, como vemos en *Scoop* (Woody Allen, 2006) o en *La maldición del escorpión de jade* (*The curse of the jade scorpion*, Woody Allen, 2001).



Woody Allen interpretando al mago Splendini, en *Scoop*

También de esos primeros años proviene su interés por la música, por el jazz y por el clarinete en particular. Con catorce años escuchó una grabación de un programa radiofónico presentado por Ted Husing: el concierto ofrecido por Sidney Bechet desde la Sala Olimpia de París junto a la orquesta del clarinetista francés Claude Luter. Tras oírlo, Allan compró cuantas grabaciones pudo de su nuevo ídolo, además de un saxo soprano<sup>759</sup>, y decidió dedicarse a la música<sup>760</sup>: realmente se veía a sí mismo como un

---

<sup>759</sup> Su admiración por Sidney Bechet hizo que Allen bautizara a uno de sus hijos como Bechet Dumaine, hija adoptiva que nació en 1998, como ya señalamos anteriormente.

<sup>760</sup> La carrera musical de Allen está descrita en el libro del también músico Oscar Font. FONT, Oscar, *That old feeling. La historia de la Woody Allen's New Orleans Funerary & Ragtime Orchestra (1972-1996)*, De La Manga, Barcelona, 2007.

saxofonista soprano, pero al escuchar un disco de la *George Lewis Ragtime Jazz Band* de 1952, optó por cambiar el saxo por el clarinete del sistema Albert. La única persona que le dió clases de una forma regular fue el saxofonista y clarinetista Gene Sedric<sup>761</sup>, que había tocado junto con Fats Waller. Pese a renunciar al saxo por el clarinete, Sidney Bechet continuó siendo su ídolo musical: “la segunda vez que vi a Bechet en concierto fue la experiencia artística más satisfactoria de mi vida”<sup>762</sup>.

Una de las primeras apariciones públicas de Allen con el clarinete fue en 1963, en el club Bourbon Street de Chicago -popularizado por el trompetista Bob Scoobey y su orquesta, la Frisco Band-. Esa noche estaba anunciado *Eddy Dixie Davis and His Dixie Jazzmen*. Años más tarde, Eddy Davis se convertiría en el banjista de la *Woody Allen's Jazz Band*.

Al terminar el colegio, en 1952, expone a su madre los oficios que barajaba para labrarse un futuro: detective del FBI, farmacéutico, humorista, óptico o mago profesional. Tras discutirlo con ella se decide por el humorismo, y envía varios folios repletos de chistes a todos los periódicos de Manhattan, ofreciéndose bajo el seudónimo de WOODY ALLEN como escritor de frases cortas e ingeniosas. Así, Nick Kenny, del *Daily Mirror*, empieza a publicar algunos de sus chistes sin decir de quién eran. Poco después, el famoso periodista Earl Wilson, comenzó a rematar sus artículos de los martes en el *New York Post* con frases de un tal Woody Allen, del que nadie había oído hablar. Comienza entonces a trabajar en la oficina del publicista David O. Alber, en Manhattan, junto con otros siete redactores. Escribe cuatro folios diarios con chistes y bromas, con la esperanza de que alguno sea utilizado por comediantes de éxito o columnistas de prestigio.

En 1953 asiste por unos meses a la Universidad de Nueva York para estudiar producción cinematográfica. Los profesores son incapaces de descubrir el talento del joven y lo humillan con frases como “¿no has pensado en buscar asistencia psiquiátrica?” o “¿por qué escribes semejantes porquerías?” en los márgenes de los

---

<sup>761</sup> Allen conoció a Sedric cuando éste tocaba en el Child's Paramount. El estilo de Sedric era muy parecido al que el entonces estudiante deseaba aprender: el de los clarinetistas de Nueva Orleans. Sedric le cobraba 2 dólares por sesión. Al margen de estas clases, Allen es completamente autodidacta.

<sup>762</sup> LAX, Eric, *Woody Allen. La biografía*, Ediciones B, Barcelona, 1994, p.98.



trabajos de clases. “No eres material universitario”, terminaron por decirle antes de su expulsión. Entonces su madre, de nuevo, acudió al rescate proponiéndole que visitara a un pariente lejano, Abe Burrows, bien relacionado con los escritores y representantes de Manhattan. Así, en 1954, Burrows se convierte en el guía que necesitaba Allen para dirigir su carrera con éxito. En 1955 comienza a colaborar en el programa *The Colgate Comedy Hour* de la NBC, escribiendo *gags* para algunos de los mayores comicos de aquella época, como Bob Hope, Pat Boone o Buddy Hackett. Apadrinado por Danny Simon, redactor jefe del programa y hermano mayor del dramaturgo Neil Simon, Allen fue aprendiendo las técnicas necesarias a la hora de construir un *sketch* televisivo, cuyo ritmo y estructura diferían de los de las tiras cómicas a las que estaba habituado. Se siente tan eufórico que se casa, en 1956, con Harlene Ross, una pianista aficionada con la que lleva saliendo poco más de un año. Durante ese tiempo Allen escribe pequeñas obras de teatro, monólogos y cuentos, mientras desarrolla una intensa actividad televisiva colaborando en los principales programas de la época: *The Garry Moore Show*, *Your Show of Shows* de Sid Caesar, *Hippodrome* y *Hot Dog*. También trabajará con Ed Sullivan o Johnny Carson, sustituyendo ocasionalmente al propio Carson en el *Tonight Show*, y escribirá en revistas como *From A to Z* y *Playboy*. En el programa de Sid Caesar coincide con toda una serie de prometedores guionistas que, en mayor o menor medida, marcarán la evolución de la comedia americana televisiva y cinematográfica en las siguientes décadas. Escritores como Carl Reiner, Neil Simon, Larry Gelbart, Mel Brooks y Woody Allen formaron parte del equipo de guionistas de *Your Show of Shows* por el que ganaron el Sylvania Award, que les sirvió como trampolín a la hora de profundizar en su posterior trabajo en solitario.



Un joven Woody Allen, en la época en que recitaba monólogos, con sus sempiternas gafas de pasta negra

En esa época Allen se embolsa unos 1.700 dólares semanales que confirman tanto su talento como la intuición de Abe Burrows en su decisión de apoyar y orientar la carrera de su sobrino. En 1958 conoce a Jack Rollins y Charles H. Joffe, dos agentes del mundo del espectáculo ante los que se presentó harto de que sus bromas fueran reproducidas por otros y de que sus guiones para los *sketches* televisivos tuvieran que pasar por las manos de los productores de los programas, que en ocasiones esquilaban sus propuestas por considerarlas poco apropiadas para la audiencia<sup>763</sup>. Rollins y Joffe le propusieron iniciar una carrera independiente como humorista, y fueron tutelándolo para encaminar sus pasos al cine. Sus chistes ahora eran representados en veladas por los clubes de Nueva York por el tímido Allen, que hasta entonces se había limitado a ser guionista, y que debía reinventarse a sí mismo apareciendo en directo ante un público difícil. El acuerdo fue sellado por medio de un apretón de manos, sin necesidad de firmar documento alguno, lo que muestra la fidelidad y el apego de Allen hacia ambos agentes (incluso Rollins ha actuado haciendo de sí mismo en la alleniana *Broadway Danny Rose*). Por el camino se divorció de Harlene en 1962 y comenzó a salir con Louise Lasser, una chica de la Quinta Avenida, verdadera Cicerone en Manhattan del chico de Brooklyn.

---

<sup>763</sup> La aversión de Allen hacia los productores televisivos puede rastrearse en *Annie Hall*, *Hannah y sus hermanas* o en *Todo lo demás* (*Anything else*, Woody Allen, 2003).



En el lateral de un cartel promocional del vodka Smirnoff de 1968 leemos “Woody Allen. Estrella de la escena, la pantalla y la televisión”

En 1964 el productor Charles K. Feldman asistió a uno de las actuaciones de Allen en el club Blue Angel de Nueva York. Al terminar la actuación fue al camerino y le convenció para adaptar al cine la obra de teatro checoslovaca *La mujer de Lot*, cuyos derechos había comprado meses atrás y que tendría el título fílmico de *¿Qué tal, Gatita?* (*What's new, Pussycat?*, Clive Donner, 1965). Le ofreció a cambio un papel en la película y una interesante proyección mediática, pues el elenco de estrellas de la película era formidable. Durante el rodaje Allen acabaría cansado de las intromisiones de Feldman en su guión, pero esas desavenencias no fueron obstáculo para que volviera a actuar en su nueva producción, *Casino Royale* (John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath<sup>764</sup>, 1967), en un papel relevante junto a estrellas como David Niven, Orson Welles, William Holden, Deborah Kerr, Charles Boyer, Jacqueline Bisset, Ursula Andress, Peter O'Toole o Jean Paul Belmondo. Allen colaboraría en un guión escrito como una gamberrada junto con Peter Sellers, Val Guest, Ben Hecht, Joseph Heller, Terry Southern y Billy Wilder, concebido como una parodia de las películas de James Bond. El paso por Inglaterra dejaría una jugosa anécdota que delata la confianza en sí mismo que había adquirido ya como comediante: presentado a la Reina Isabel II de Inglaterra, y flanqueado por Rachel

<sup>764</sup> Conviene aclarar que todos estos nombres son los de los directores de la película.

Welch y Ursula Andress, se le ocurrió preguntar a la monarca “¿Cómo está usted? ¿Disfruta mucho con su poder?”<sup>765</sup>.



Woody Allen, en el cartel promocional de *Casino Royale*, compartiendo cartel con estrellas consagradas como David Niven o Peter Sellers

En 1967 escribe la comedia teatral *No te bebas el agua* con gran éxito de público y recibida con dudas por la crítica por su falta de profundidad pese a los innegables aciertos cómicos. Su siguiente obra, *Sueños de un seductor*, supone la maduración del Allen escritor por el acertado ritmo de la acción. En ella, además, se asigna el papel principal; durante las pruebas del reparto se presentaron dos jóvenes y desconocidos actores que posteriormente aparecerán en distintas películas suyas, Tony Roberts y Diane Keaton. Además, en 1969 se divorcia de Louise Lasser e inicia un romance breve con Diane Keaton al calor de las representaciones de la obra<sup>766</sup>.

<sup>765</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.356.

<sup>766</sup> Resulta curioso observar que así como Louise Lasser fue la que introdujo a Allen en el mundo de la cultura, éste realizó la misma operación con Keaton: "todas mis experiencias culturales venían de la mano de Woody Allen, mi pareja. Me llevó al cine a ver *Persona* (...). Contemplábamos los cuadros del expresionismo alemán (...). KEATON, Diane, *Ahora y siempre. Memorias*, Lumen, Barcelona, 2011, p.119.



Portadas de Julio de 1972 en *Time* y Marzo de 1969 en *Life*, que hacen referencia a *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo (pero no se atrevió a preguntar)* y a *Sueños de un seductor*, con un cartel de Humphrey Bogart al fondo

Poco antes, en 1968, había comenzado el rodaje de su primera película<sup>767</sup>, *Toma el dinero y corre*, producida por una pequeña compañía, Palomar Pictures, y que resultó ser un éxito de público en sus primeras semanas de exhibición en Nueva York, ya en 1969. Entonces la United Artist se fijó en él y le ofreció producir sus siguientes cuatro películas tal y como Allen deseaba: control absoluto del proyecto y una financiación modesta pero suficiente para desarrollar el guión. Así, rodó *Bananas* en 1971, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo (pero no se atrevió a preguntar)* en 1972, *El dormilón*, en 1973 y *La última noche de Boris Grushenko* en 1975. También tuvo tiempo de ponerse a las órdenes de Herbert Ross en 1972 para la versión cinematográfica de *Sueños de un seductor* con el mismo reparto teatral: Tony Roberts y Diane Keaton. Con esta última ya había dejado la relación de pareja, pero la amistad y la colaboración se prolongaría durante varios años más. Incluso en la actualidad la actriz es una de las primeras personas que visiona cada película en sesión privada para aconsejar al director.

En 1977 se rodó la película que supuso el cambio cualitativo de Allen como cineasta, *Annie Hall*. Es el principio de la comedia neoyorquina (llamada por algunos la *sex comedy* urbana<sup>768</sup>) tan copiada en los siguientes 30 años. El principio del Allen que

<sup>767</sup> Al margen de *Lily la tigresa*, que luego comentaremos.

<sup>768</sup> COMAS, Ángel, *Op. cit.*, p.258.



todos conocemos. El Allen que no sólo busca hacer reír sobre todas las cosas en detrimento de objetivos más elevados. La confirmación del director maduro, seguro de sí mismo, que no titubea para mover la cámara, interpelar al espectador, introducir subtítulos para que leamos el pensamiento de los actores o incluso parodiar su propia figura añadiendo una caricatura de sí mismo conversando con la bruja madrastra de *Blancanieves*. Su madurez, así, llegó con un homenaje a su propio origen personal, con la asunción de que él, por fin, era esa misma persona que una tarde de 1939 corrió por la moqueta roja de un cine de Brooklyn para tocar la pantalla de proyección mientras los enanitos desfilaban sobre un puente volviendo de la mina. El lunes 3 de abril de 1978 la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood otorgaba cuatro Oscars a la película: mejor actriz a Diane Keaton, mejor guion a Woody Allen y Marshall Brickman, mejor director a Woody Allen y mejor película del año. Como es sabido, él no acudió a recogerlos: ese lunes tocaba con su banda de jazz en un local de Nueva York.



#### 9.4. DESDE ANNIE HALL HASTA LA ACTUALIDAD

*En el que describe la singularidad del director en el cine actual. Artistas que han colaborado con él. La vertiente filosófica. La relación con Hollywood. Los premios.*

La personalidad del cineasta Allen se define por una serie de características originales: la amplitud de su registro creativo, el singular puesto que ocupa en el cine americano, la acogida que se dispensa a sus películas en Europa y EEUU, sus métodos de trabajo y el sistema de producción por él desarrollado o las grandes estrellas que han querido trabajar a sus órdenes.

Allen es uno de los cineastas más admirados de los últimos 40 años, y esa permanencia a lo largo del tiempo permite distinguirlo del resto de directores del *New Hollywood*, cuyas carreras generalmente presentan altibajos más acusados desde el punto de vista de la temática o de la calidad. Pensamos que al visionar cualquier película de Allen (incluso alguna de las menos logradas) es difícil aburrirse porque en ellas se aúnan inteligencia y cultura, humor blanco y directo, y todo ello salpicado de reflexiones filosóficas encubiertas en frases ocurrentes y certeras. Así, los críticos españoles más destacados comentan que “cuando se anuncia una película de Woody Allen hay siempre una esperanza de talento” (Julián Marías<sup>769</sup>), que “el cine de Woody Allen es bueno para la vista, el oído, el cerebro y el alma. Es algo más que un genio, es un hombre bueno” (Carlos Boyero<sup>770</sup>) o que a sus películas “les pasa lo que a los perros: que cada vez se parecen más a su amo; incluso físicamente son aparentemente pequeñas, son ligeras, son chistosas... pero, en el fondo, son enormes, de una profundidad abismal, y tan inteligentes y románticas que te dejan, entre risas, ese sabor salitroso de la pesadumbre” (Oti Rodríguez Marchante<sup>771</sup>).

Muchos autores han indagado en la relación que Allen ha establecido con la filosofía. Así, el profesor Richard Feldstein ha estudiado la psique femenina a partir de

---

<sup>769</sup> AIXALÀ, Pep, *Todo sobre Woody Allen*, Océano, Barcelona, 2001, p.111.

<sup>770</sup> FONTE, Jorge, *Woody Allen*, Cátedra, Madrid, 2007, p.9.

<sup>771</sup> *Ibidem*, texto de la contracubierta.

las películas del director<sup>772</sup>. Vittorio Hösle, por su parte, reflexiona en su libro *Filosofía del humor* sobre la agudeza cómica de Allen y su profundidad intelectual, afirmando que el director es un desafío para la filosofía, puesto que todo filósofo interesado en una teoría general de la risa hará bien en estudiar aquellas obras que hacen reír a la gente, y Woody Allen puede reclamar el mérito de haber hecho reír como nadie a un determinado tipo humano del siglo XX, principalmente intelectuales occidentales, europeos en particular<sup>773</sup>. Hösle, además, relaciona a Arthur Schopenhauer con Allen, pues ambos comparten la postura de que, frente al teísmo, lo único intelectualmente plausible es el ateísmo<sup>774</sup>. Marc S. Reisch afirma que “Woody es un escritor como Camus pero con sentido del humor, porque el personaje de Woody es un existencialista moderno situado en un contexto cómico”<sup>775</sup>. Ramón Luque, en *En busca de Woody Allen*<sup>776</sup>, va más allá y nos lo relaciona con Sigmund Freud, con Erich Fromm, con Bertrand Russell, con Jean Paul Sartre o con Peter Sloterdijk. Así por ejemplo Luque nos recuerda que, según Freud, el hombre se inhibe a la hora de satisfacer los deseos sexuales o agresivos, pero cuando estos deseos se utilizan en un chiste es posible evitar esta autocensura, por lo que, de algún modo, con el chiste logramos recuperar *lo prohibido*<sup>777</sup>. Y si Allen esquivo su autocensura con sus finas ocurrencias, el público aspira a olvidar sus propias barreras mentales (autoimpuestas) escuchando y riendo en grupo todo lo que nos cuentan los personajes allenianos.

Sloterdijk, por su parte, define al cínico contemporáneo como “un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que ante su mirada grosera y desenmascaradora nadie sale indemne”<sup>778</sup>. El filósofo alemán indica además que sólo en la ciudad puede cristalizar la figura del cínico contemporáneo, quien a su vez le da la

---

<sup>772</sup> FELDSTEIN, Richard, "Displaced Female Representation in Woody Allen's Cinema", en BARR, Marleen S., FELDSTEIN, Richard (Ed.), *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press, Champaign, 1989, pp. 68-83.

<sup>773</sup> HÖSLE, Vittorio, *Filosofía del humor*. Tusquets, Barcelona, 2002, pp.14-15.

<sup>774</sup> *Ibidem*, p.52.

<sup>775</sup> LUQUE, Ramón, *Op. cit.*, p.115

<sup>776</sup> La tesis doctoral de Luque, *La desacralización de la cultura en la obra de Woody Allen* (Universidad de Salamanca, 2003), es el origen del libro citado. Pensamos que, entre los manejados (y mencionados en la bibliografía), se trata del texto más complejo, conclusivo y trabajado de todos los que analizan la vertiente filosófica de la filmografía alleniana.

<sup>777</sup> *Ibidem*, p.162.

<sup>778</sup> SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Taurus, Madrid, 1989, p. 32.

espalda a la propia ciudad<sup>779</sup>. Podría parecer que Allen sea un modelo del cínico sloterdijkiano, pero sin embargo pregonaba en sus películas que necesitamos a los demás para poder sobrevivir<sup>780</sup>. Quizá por eso, añadimos nosotros, muestre también los puentes en sus películas: porque entre las personas que diariamente se cruzan en las aceras, en los semáforos, en los aparcamientos de las grandes urbes apenas hay interacción. Y precisamente los puentes son el símbolo en el cine de Allen de lugar de unión, de encuentro entre personas, de que el *homo civitas* -o *cínico contemporáneo*- precisa de sus congéneres para sentirse cómodo en la ciudad, porque en caso contrario, no sólo acaba repudiándola (como nos dice Sloterdijk), sino que esa insatisfacción con el medio en el que se vive se traslada a la propia persona, generando grandes insatisfechos. Allen, como veremos en el capítulo dedicado al análisis de los puentes en su filmografía, es el cineasta que con mayor virtud aprovechará estas estructuras como lugares de encuentro.

También es destacable el libro de Juan Antonio Rivera *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*<sup>781</sup>. En él se estudia la relación entre el cine y la filosofía a través del análisis tanto de escenas puntuales como de películas enteras muy diversas entre sí, entre las que apenas cita tres de la filmografía del director que nos ocupa. Sin embargo, es tal la relevancia y personalidad de Allen, y tan significativa la particular identificación de su cine con las preocupaciones del hombre moderno, que Rivera emplea su nombre para dar título al ensayo. Juega, además, con lo que Woody Allen dijo de Sócrates en *Hannah y sus hermanas*. Que sería muy sabio, sí, pero que “tenía la costumbre de cepillarse a jóvenes griegos”, para especular (ya en su libro) con la posible respuesta del pensador de Atenas al pensador neoyorkino.

Al margen de la filosofía, otros autores se plantean acercamientos al autor debido a la especial relevancia del mismo. Si nosotros estamos estudiando la aparición de puentes en sus películas, Elena Santos plantea (en una nota a pie de página de su libro sobre *Manhattan*) que podría llegar a hacerse un estudio de los nombres de sus

---

<sup>779</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>780</sup> LUQUE, Ramón, *Op. cit.*, p.169.

<sup>781</sup> RIVERA, Juan Antonio, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, Espasa Calpe, Madrid, 2008. Las películas citadas en el libro son *Hannah y sus hermanas*, *La rosa púrpura de El Cairo* y *Recuerdos*.



personajes<sup>782</sup>, cuestión curiosa pero no exenta de interés, puesto que a lo largo de sus películas podemos tener unos cuatrocientos personajes de carne y hueso, bien definidos, y cuyos nombres, entendemos, no están elegidos arbitrariamente<sup>783</sup>.

Óscar Font, por su parte ha plasmado en dos libros la vertiente musical de Allen, haciendo hincapié en su carrera de clarinetista aficionado. Ambos (Allen y Font) comparten la misma pasión por los clarinetes antiguos (que entre otras diferencias presentan un sistema de llaves tipo Albert, diferente al más común en la actualidad, denominado tipo alemán). Jack Rollins elogiaba, en tanto que productor de sus películas, su criterio para elegir la música de las mismas<sup>784</sup>. Y es que, más allá de sus aptitudes como solista, Allen es un especialista en el jazz clásico de Nueva Orleans, coleccionando discos, instrumentos y partituras relacionadas con este estilo. Habitualmente en sus películas la selección musical la realiza él mismo, escuchando discos de su propia colección. Además del clarinete, con el que realiza giras algunos veranos por Europa y que sigue tocando cada lunes en el Hotel Carlyle de Nueva York, Allen toca también el piano<sup>785</sup>, aunque nunca se ha atrevido a hacerlo en público. Su gran amigo en los años 80, por último, fue el célebre pianista Vladimir Horowitz<sup>786</sup>, del que Allen decía “me gusta porque está más loco que yo”.

---

<sup>782</sup> SANTOS, Elena, *Woody Allen, Manhattan*, Paidós, Barcelona, 2003, p.73.

<sup>783</sup> La cuestión de los nombres en sus películas es tocada tangencialmente, de hecho, en este trabajo, en el punto 10.2.

<sup>784</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Woody por Allen*, Plot, Madrid, 1995, p.230.

<sup>785</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.102.

<sup>786</sup> Uno de los pianistas más prodigiosos de todos los tiempos (el gran intérprete americano, junto con Van Cliburn), del que destacaban su estilo peculiar, su fraseo y su manierismo exagerado, muy apropiado para el romanticismo de Chopin o Schumann y el postromanticismo de Rachmaninov y Scriabin.



Allen y su banda de jazz en La Coruña, en Enero de 2002. El banjista de la derecha es el anteriormente mencionado Eddy Davis, que hace las veces de director de la agrupación

Es conocida la falta de empatía entre Woody Allen y el cine de Hollywood, aunque creemos que, más que hacia el cine de Hollywood, Allen lo que detesta en realidad es California (su ambiente, su clima, su urbanismo) y rechaza la preocupación última de los productores que allí viven para hacer dinero. Quizá también por esa voluntad de moverse en los márgenes del cine oficial algunos críticos consideran que no es propiamente un autor del *New Hollywood*, pese a que cuenta con la admiración de varios directores de la época como ya señalamos en el apartado 7.7 de nuestro trabajo. Allen, no obstante adora las películas del cine clásico hollywoodiense y de sus colegas de generación, particularmente Francis Ford Coppola y Martin Scorsese<sup>787</sup>, e incluso la supuesta animadversión de la Academia hacia el director queda desmontada por los cinco Oscars recibidos (tres por *Annie Hall*, uno por *Hannah y sus hermanas* y otro por *Midnight in Paris*), así como por el hecho de ser el escritor que más veces ha ganado en la categoría de mejor guionista de toda la historia del cine -tres ocasiones, en la fecha del cierre de este texto- (tiene además el récord de mayor número de nominaciones) o por los numerosos premios que han recibido los actores por participar en sus películas. Esto no es óbice para que pensemos que podría haber recibido bastantes premios más, comparando sus películas con las cintas ganadoras de los premios de la Academia a la mejor película del año (*Hannah* frente a *Platoon* -Oliver

<sup>787</sup> De hecho, rodó con ambos la película *Historias de Nueva York* (*New York stories*, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, 1989).

Stone-, ganadora en 1986, *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*) frente a *Forrest Gump* -Robert Zemeckis- en 1994, *Match Point* frente a *Crash* -Paul Haggis- en 2005, y sobre todo, *Manhattan* frente a *Kramer contra Kramer* -*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton- en 1979). Si hiciéramos el mismo ejercicio (no exento de cierta subjetividad) con las ganadoras del Oscar al mejor guión original resultarían siete u ocho ocasiones en las que Allen debería haberse llevado la estatuilla. Por último, no olvidemos que antes que él, sólo había sido nominado simultáneamente como actor, director y guionista una persona en toda la historia (él lo obtuvo por *Annie Hall*): Orson Welles, por *Ciudadano Kane* en 1941; posteriormente Warren Beaty lo lograría por *El cielo puede esperar* (*Heaven can wait*, 1978) y por *Rojos* (*Reds*, 1981).

Por otra parte, es llamativo el hecho de que la inmensa mayoría de actores relevantes de los últimos años desean ponerse a sus órdenes, pese a que Allen siempre ha pagado el sueldo mínimo aprobado por el Sindicato de Actores. El plantel de artistas que han trabajado con él resulta abrumador: Gene Hackman, Burt Reynolds, Diane Keaton, Geraldine Page, Michael Murphy, Mariel Hemingway, José Ferrer, Mia Farrow, Jeff Daniels, Dany Aiello, Van Johnson, Barbara Hershey, Carrie Fisher, Michael Caine, Dianne Wiest, Max Von Sydow, Julie Kavner, Wallace Sawn, Antonio Banderas, Denholm Elliot, Elaine Stritch, Sam Waterston, Gena Rowlands, Martin Landau, Alan Alda, Angelica Huston, Meryl Streep, Joe Mantegna, William Hurt, Alec Baldwin, Judy Davis, Cybill Shepherd, John Malkovich, Madonna, Donald Pleasance, John Cusack, Owen Wilson, Marion Cotillard, Rachel McAdams, Corey Stoll, Adrien Brody, Josh Brolin, Anthony Hopkins, Naomi Watts, Freida Pinto, Jodie Foster, Kathy Bates, Sydney Pollack, Juliette Lewis, Liam Neeson, Blythe Dahnner, Michael J. Fox, Chazz Palmintieri, Rob Reiner, F. Murray Abrahams, Helena Bonham Carter, Olympia Dukakis, Mira Sorvino, Edward Norton, Drew Barrymore, Natalie Portman, Lukas Haas, Goldie Hawn, Julia Roberts, Billy Crystal, Demi Moore, Elisabeth Shue, Robin Williams, Judy Davis, Tobey Maguire, Kenneth Brannagh, Famke Janssen, Winona Ryder, Charlize Theron, Melanie Griffith, Leonardo DiCaprio, Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Antony LaPaglia, Hugh Grant, Tracey Ullman, Helen Hunt, Dan Aykroyd, Elizabeth Berkley, Tea Leoni, George Hamilton, Debra Messing, Jason Biggs, Christina Ricci, Danny DeVito, Will Ferrer, Radha Mitchell, Amanda Peet, Chlöe Sevigny, Scarlett

Johansson, Emily Mortimer, Bryan Cox, Jonathan Rhys-Meyers, Hugh Jackman, Ian McShane, Ewan McGregor, Colin Farrell, Tom Wilkinson, Rebecca Hall, Javier Bardem, Penélope Cruz, Patricia Clarkson, Larry David o Evan Rachel Wood. Como dijo su productor, Jack Rollins, el reparto es uno de sus grandes talentos<sup>788</sup>.

Además de los premios a sus obras, ha recibido distintos tipos de reconocimientos a toda su recorrido artístico. Es uno de los diez miembros honorarios de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras<sup>789</sup> (elegido en 1987 para reemplazar al fallecido Orson Welles). Ha ganado también el prestigioso premio literario O. Henry Award por su cuento *El episodio Kugelmass* (*The Kugelmass Episode*) en 1987. El Festival de Venecia le otorgó en 1995 el León de Oro a toda la carrera, y un año después, en 1986, recibe un premio similar del Directors Guild of America. En 2002 ganó el premio Príncipe de Asturias de las Artes, y también la Palma de Palmas del Festival de Cannes, que sólo había sido dada anteriormente a su admirado Ingmar Bergman. Ya en 2005, en la votación de mejores comediantes de la historia, en el programa especial británico *The Comedian's Comedian*, fue votado como el tercer mejor humorista de la historia por detrás de otros dos británicos, Peter Cook y John Cleese. En 2007, por último, fue nombrado Doctor Honoris Causa en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona por “haber aportado una mirada original y personal sobre el mundo de la cual todos nos beneficiamos, y en reconocimiento al conjunto de su cine, que representa un puente entre dos culturas y dos tradiciones cinematográficas: la norteamericana y la europea”. Aunque quizá el reconocimiento más singular, más paradójico, es que el feo Woody Allen, con problemas de calvicie desde joven, enclenque y con una nariz judía desfigurada, fue elegido uno de los diez hombres con mayor atractivo erótico de su país por la revista *Playgirl* en 1982. Sus editores, entonces, afirmaron que había contribuido más que cualquier otro a sexualizar los trastornos neuróticos de la población<sup>790</sup>. Su relevancia social era entonces tal que, después del estreno de *Manhattan*, recibió una carta de una admiradora recriminándolo por no incluir en la lista que recita su personaje en la película (Ike Davis) sobre “cosas

---

<sup>788</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.230.

<sup>789</sup> *American Academy of Arts and Letters*, junto con Trisha Brown, Yo-Yo Ma, James Levine, Meryl Streep, Robert Wilson, Martin Scorsese, Paul Taylor, Twyla Tharp, Bill T. Jones y Frederick Wiseman.

<sup>790</sup> HÖSLE, Vittorio, *Op. cit.*, p.75.

por las que merece la pena vivir” el haber tenido un hijo, preocupándose esta admiradora por la influencia que podría tener ese olvido en la sociedad americana (Ike Davis tiene un hijo en la película, pero Allen no lo tenía en esa época, y quizá sea ese el motivo del olvido)<sup>791</sup>.



Allen y Keaton se reencontraron en *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan murder mystery*, Woody Allen, 1993), tras varios años sin rodar juntos. El director recurrió a su primera musa en la primera película que rodaba tras la separación con Mia Farrow

En relación con su vida sentimental, Allen, tras su fracasos matrimoniales con Harlene Rosen y Louise Lasser, ha tenido relaciones estables con Diane Keaton y Mia Farrow, y un tercer matrimonio con Soon-Yi Previn. La relación con Keaton duró unos pocos meses y terminó de forma amistosa para ambos. Con Mia Farrow llegó a salir durante 12 años y tuvo un hijo biológico, pero su unión finalizó con un escándalo de resonancia mediática mundial que comentaremos a continuación. Lo destacable de ambas relaciones es que fueron más allá de lo sentimental y tuvieron su vertiente cinematográfica. Así, Diane Keaton aparece en ocho películas dirigidas por Allen (en seis de ellas ambos son la pareja protagonista<sup>792</sup>), mientras que Mia Farrow protagoniza doce películas allenianas (de las que, en ocho ocasiones, ambos tienen una historia sentimental en común: sólo Joanne Woodward y Paul Newman en trece ocasiones y Charles Bronson y Jill Ireland en dieciséis superan el récord Farrow-Allen, en la

<sup>791</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.292.

<sup>792</sup> Para Aixalá el binomio Allen-Keaton fue la pareja modelo de finales de los 70, e icono cultural de occidente. AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.60.



particular lista de parejas reales que han trabajado juntos en la misma película<sup>793</sup>). Se da la circunstancia, además, de que en una película alleniana compartieron cartel Keaton y Farrow: *Días de Radio* (*Radio Days*, Woody Allen, 1987).



Allen y Farrow, en *Delitos y faltas*

Resulta obligado hacer una mención al escándalo acaecido a raíz del proceso de separación con Mia Farrow y el inicio de su relación con Soon-Yi, hija adoptiva de Farrow y André Previn, pareja anterior de esta última. El romance entre Allen y Soon-Yi fue descubierto por Farrow al encontrar unas fotos de Soon-Yi desnuda en el apartamento de Allen (es preciso aclarar que la pareja Allen-Farrow nunca llegó a vivir bajo el mismo techo). Farrow entonces denunció unos supuestos abusos de Allen al hijo que ambos tenían en común, Satchel (rebautizado después como Ronal Seamus), que se demostraron falsos en el juicio posterior. Esta historia no sólo era propia de una película alleniana, sino que la cinta que Allen tenía en posproducción, *Maridos y mujeres*, relataba cómo el personaje de Allen y el de Farrow se separaban y el de Allen, al tiempo, coqueteaba con una alumna de edad similar a la de Soon-Yi. La prensa dispuso de munición suficiente como para golpear a un personaje hasta entonces respetado y del que aceptaban sus excentricidades<sup>794</sup>. El aura característica de Allen, que se cimentaba en la fusión de identidades de ambos personajes (y que tratamos a

<sup>793</sup> Datos obtenidos del libro "Todo lo que siempre quiso saber sobre el cine y nadie se atrevió a contar", título con evidentes resonancias allenianas. JUAN PAYÁN, Miguel, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el cine y nadie se atrevió a contar*, T&B editores, Madrid, 2001.

<sup>794</sup> En el libro de Marion Meade se encuentra la descripción más detallada de todo este asunto. MEADE, Marion, *The unruly life of Woody Allen*, Phoenix, London, 2001. A diferencia de Woody Allen, que nunca se refiere a ello, Mia Farrow sí detalló su punto de vista en sus memorias. FARROW, Mia, *Hojas vivas. Memorias*, Ediciones B, Barcelona, 1997.

continuación) complicó extraordinariamente la separación entre la vida real de Allen y la vida del personaje Allen, que en esta ocasión parecían ir más unidas que nunca. La simbiosis entre ambas identidades, que tan buen resultado le reportó al principio de su carrera, resultó perjudicial para el desarrollo de esta última durante algunos años - desde 1992, año en que la relación entre Allen y Previn saltó a los medios, y hasta fechas recientes-, pues su imagen quedó muy tocada para la mayor parte de la sociedad americana. La ambivalencia entre el Woody Allen público y privado no resultaba en absoluto problemática para el director hasta el momento en que comenzaron sus problemas mediáticos a raíz de la separación con Mia Farrow. San Girgus nos describe en su libro los intentos mediáticos que el director ha realizado desde entonces para resolver sus problemas de imagen pública, como aumentar el número de entrevistas o comenzar a asistir a algunos festivales de cine<sup>795</sup>.

---

<sup>795</sup> GIRGUS, Sam B., *El cine de Woody Allen*, Akal, Madrid, 2005.

## 9.5. LA CREACIÓN DEL PERSONAJE

*En el que se describe cómo el director ha creado un personaje con entidad propia, distinguible e innovador: el judío urbano neoyorkino neurótico, hipocondríaco, existencialista y mujeriego.*

*“Dicen que Allen tiene algo de los hermanos Marx. No tiene nada. Quizá hace veinte años se inspiró en nosotros. Hoy día es el más original, el mejor, el más divertido”.*

Groucho Marx<sup>796</sup>

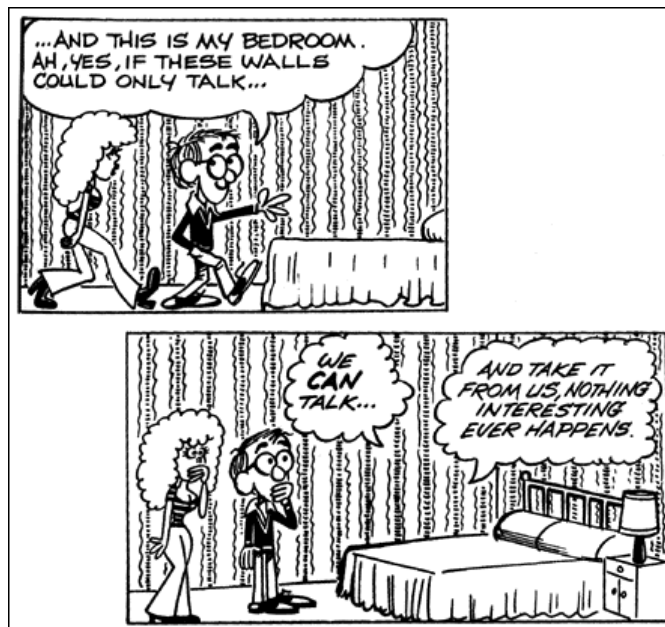
Woody Allen ha creado un personaje con unas características bien definidas, al modo de grandes actores-autores cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton, los Hermanos Marx, Jacques Tati o Jerry Lewis<sup>797</sup>, manteniendo la esencia del mismo constante a lo largo de todo su trabajo: Alvy Singer, su personaje de *Annie Hall*, es el patrón por el que luego vendrán cortados Sandy Bates (*Recuerdos*), Ike Davis (*Manhattan*) o Harry Block (*Desmontando a Harry -Deconstructing Harry, Woody Allen, 1997-*). Sin embargo, el personaje de comportamiento inquieto, locuaz y torpe, con un vestuario formado por jerséis anchos, pantalones de pana y gafas de pasta negras tiene origen en su carrera de monologuista (y en la que, a diferencia del humorismo de entonces, disparaba dardos contra sí mismo como ha seguido haciendo en las películas), y por ello el Woody Allen de 1964 que aparece en *What's new Pussycat?* tiene ya perfilado algunos de esos trazos que lo definen actualmente. No en vano, la tira cómica de Stuart Hample *Inside Woody Allen*, cuyos chistes están basados en chistes originales del propio Allen (que asimismo dio permiso para ello), comenzó a publicarse en 1976, en 180 periódicos de 60 países; dicha tira es anterior a *Annie Hall* y pese a

---

<sup>796</sup> Leído en COMAS, Ángel, *Op. cit.*, p.253.

<sup>797</sup> El mismo cambio de nombre, de Allan Konigsberg a Woody Allen, es una tradición en el humorismo americano: Joseph Levith es Jerry Lewis, David Daniel Kaminsky es Danny Kaye, Milton Berlingen es Milton Berle, Leslie Townes Hope es Bob Hope, Benjamín Kubelsky es Jack Benny. Los Hermanos Leonard, Adolp, Julius Henry, Milton y Herbert Marx son, del mismo modo, más conocidos como Chico, Harpo, Groucho, Gummo y Zeppo Marx.

ello está protagonizada por un judío intelectual preocupado por determinados temas como el psicoanálisis y con problemas para ligar con las mujeres<sup>798</sup>.



-...y esta es mi habitación. Ah, sí, si estas paredes pudieran hablar...  
-Podemos hablar... y por lo que sabemos, nada interesante ha ocurrido nunca.

El personaje de Allen es la suma de características de varios artistas anteriores a él. Según Eric Lax, aprendió las cadencias de Bob Hope, el lenguaje de S.J. Perelman, el estilo de George Lewis, la visión de Mort Sahl, las obsesiones de Ingman Bergman, la extravagancia de los Hermanos Marx, el sentimentalismo de Buster Keaton, el dilema existencial de Sartre y el exagerado tono exótico de Federico Fellini, y mezcló estas esencias con las propias para dar lugar a una única sensibilidad<sup>799</sup>. Todo confluye para convertirlo en uno de los humoristas “más sofisticados y versátiles, y ciertamente uno de los más prolíficos y más conocidos aparecidos en la segunda mitad del XX”, según Karen C. Blansfield<sup>800</sup>. Película tras película, un tipo flacucho, ensimismado, ansioso y chiflado nos divierte con chistes sobre la depresión y la inseguridad. Se mueve por unas idealizadas calles de Nueva York que hacen de la ciudad la proyección imaginada de un oasis urbano, con los estímulos suficientes para que resulte excitante, pero nunca con tantos como para que resulte aterrador, y

<sup>798</sup> Resulta llamativo que en una amplia recopilación de los cómics de Hample no aparezca ningún puente, y sí otros elementos allenianos como calles o parques. Al no conocer toda la colección, nos limitamos a apuntar el dato. HAMPLE, STUART, *Dream & superficiality. Woody Allen as Comic Strip*, Abram ComicArts, Nueva York, 2009.

<sup>799</sup> FONTE, Jorge, *Op. cit.*, p.175.

<sup>800</sup> BLANSFIELD, Karen C., "Woody Allen and the Comic Tradition in America", en *Studies in American Humor* 6, San Marcos, 1988.

cuidando unos interiores que derrochan sofisticación: la conjunción perfecta de las características descritas en el capítulo 7 acerca de la importancia del espacio público y del privado en los autores del *New Hollywood*. Para Elena Santos, Allen juega premeditadamente a dejar indicios que no permitan, ni siquiera al espectador más ingenuo, olvidar en ningún momento que está viendo una película de Woody Allen, sobre Woody Allen y al estilo de Woody Allen. Un cine en apariencia ególatra, pero que mantiene un vivo diálogo con el público, ya que el espectador tipo percibe sus películas como una sucesión de conversaciones entre amigos, de confidencias íntimas, casi de confesiones privadas<sup>801</sup>. Quizá de entre las características de su humor sobresalen sus característicos *one-liners*: ejercicios de sutileza lingüística y cálculo semántico, en los que la construcción de un universo ficticio más o menos verosímil queda subordinada a la exactitud con que se expresa la frase final. Allen, además, basa su estilo en la lógica ilógica, desmontando desde el absurdo el sentido que comúnmente se le otorga a los pensamientos más diversos<sup>802</sup>.

Una peculiaridad de Allen frente a sus predecesores es que todos ellos, desde Chaplin a Tati pasando por Groucho Marx, llevaban en la pantalla un atuendo que pertenecía exclusivamente a sus respectivos personajes fílmicos, y el público no esperaba de ellos que se vistieran de ese modo en su vida normal, existiendo de esa forma una distinción entre actor y personaje. En el caso de Allen esto no se cumple,

---

<sup>801</sup> SANTOS, Elena, *Op. cit.*, p.20.

<sup>802</sup> Algunas de las frases de Woody Allen, que nos remiten a sus preocupaciones sobre la muerte, el sexo, la religión, la relación con las mujeres o el mundo de la cultura:

*Me interesa el futuro porque es el sitio donde voy a pasar el resto de mi vida.*  
*El sexo sin amor es una experiencia vacía. Pero como experiencia vacía es una de las mejores.*  
*El dinero no da la felicidad, pero procura una sensación tan parecida, que se necesita un especialista muy avanzado para verificar la diferencia.*  
*El miedo es mi compañero más fiel, jamás me ha engañado para irse con otro.*  
*Para ti soy ateo. Para Dios, la leal oposición.*  
*Prefiero que me incineren a que me sepulsen y ambas cosas a un fin de semana con mi mujer.*  
*¡Si Dios tan sólo me hiciera una simple señal, como hacer un ingreso a mi nombre en un banco!*  
*Asistí un curso de lectura rápida y fui capaz de leerme 'Guerra y paz' en veinte minutos. Creo que decía algo de Rusia.*  
*Mis padres solamente me pegaron una vez. Empezaron el 23 de Diciembre de 1942 y terminaron en la primavera de 1944.*  
*La muerte de Freud, según Ernest Jones, fue el incidente que causó la ruptura definitiva entre Hemholtz y Freud, prueba de ello es que en muy contadas ocasiones volvieron a dirigirse la palabra.*  
*Cuando escucho a Wagner durante más de media hora me entran ganas de invadir Polonia.*



pues lleva la misma ropa en la pantalla que en la vida real, y se da el caso de que su vestuario en las películas, salvo en ocasiones muy concretas, como en los films de época que exigen un vestuario notablemente distinto, es de su propio armario, apareciendo el personaje Allen con la ropa del armario que el actor/director Allen se ha puesto para sí mismo. Y su falta de interés por separar ambos caracteres llega hasta el punto de que las gafas de pasta negra que él emplea (y que cita en el prólogo de su *Manhattan*) son el mismo tipo de gafas que emplean sus personajes, salvo en contadas ocasiones: *Recuerdos*, *Zelig*, o en el capítulo a lo Antonioni de *Todo lo que quería saber*, pero sin embargo, sí las lleva como robot y como hombre criogenizado en *El dormilón*, y como niño en *Días de Radio* y *Annie Hall*.



Allen es criogenizado y despertado en el año 2174, en *El dormilón*. Bajo el papel de aluminio que recubre su rostro, los doctores del futuro descubren sus gafas intactas

A diferencia de Chaplin o Tati, a los que Iain Borden califica de desastrosos, torpes, extraños y humildes hasta el punto de pasar por tontos, y que por tanto quedan fuera de lugar en el mundo moderno con sus ciudades racionalistas y el estilo de vida mecanizado y comercial, Woody Allen integra su personaje sin problemas en la ciudad, haciendo que transite siempre por calles que corresponden con su manera de vestir, de expresarse y de sentir<sup>803</sup> (excepción hecha, observamos, de *Granujas de medio pelo* (*Small time crooks*, Woody Allen, 2000), que precisamente encuentra su razón de ser

---

<sup>803</sup> BORDEN, Iain, "Jacques Tati and Modern Architecture", en *Architectural Design: Architecture and film II*, Wiley-Academy Editions, Londres, 2000, p.28.

en la desubicación de los personajes con la vida que les ha tocado vivir gracias a un golpe de suerte), hasta el punto de que podremos justificar su querencia por los puentes por sus circunstancias personales en tanto que ciudadano de Brooklyn desplazado a Manhattan (como veremos en el apartado 10.1.2). Girgus justifica la diferencia entre Allen y los demás aduciendo que Keaton y Chaplin eran el reflejo de una época en la que las ansiedades y el vocabulario básico de los deseos de la gente eran de carácter físico al ser su tiempo una época física -el tiempo de los trenes y las máquinas<sup>804</sup>-, mientras que la de Allen es una época más psíquica. Lahr interpreta que el vagabundo cinético de Chaplin encarnó el mito del dinamismo, y que el personaje de Woody Allen, sin embargo, encarna el mito del fracaso<sup>805</sup>, por lo que, deducimos, no necesita diferenciarse de la masa con un bombín y un bastón al que no se le da uso, sino al contrario, debe integrarse en ella hasta pasar completamente inadvertido. De hecho, cuando él no ha aparecido en pantalla como actor la crítica suele encontrar un *alter ego* en el reparto: Sean Penn en *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and lowdown*, Woody Allen, 1999), Kenneth Brannagh en *Celebrity* (Woody Allen, 1998), John Cusack en *Balas sobre Broadway*, Will Ferrer en *Melinda y Melinda*, Larry David en *Si la cosa funciona*, Josh Brolin en *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You will meet a tall dark stranger*, Woody Allen, 2010) u Owen Wilson en *Midnight in Paris*. Incluso el mayor mérito a nuestro juicio de Javier Bardem en *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) es haber conseguido crear un personaje con todas las características del personaje alleniano desprendiéndose de los tics del Allen actor, cosa que los actores anteriormente citados no habían conseguido. Y del mismo modo, cuando nos lo encontramos a las órdenes de otro director no podemos sustraernos de estar percibiendo al Woody Allen personaje, como en *Cachitos picantes* (*Picking up the pieces*, Alfonso Arau, 2000), donde le vemos asesinando a su esposa; precisamente la comicidad de la situación se ve reforzada por el hecho de que el público está

---

<sup>804</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. Cit.*, Akal, Madrid, 2005, pp.25-26. También Benayoun afirma que "Keaton y Chaplin llegaron al final de la Revolución Industrial y expresaban el aspecto, digamos físico, de nuestras vidas. Ahora todo es electrónico y freudiano y los intereses han cambiado. El conflicto ya no consiste en decir: ¿podré encontrar trabajo? ¿podré trabajar dentro de una fábrica?, sino en pensar: ¿puedo soportar el estrés y la presión de trabajar en una sociedad adinerada? El conflicto es más sutil". BENAYOUN, Robert, *Les Dingues du nonsense de Lewis Carroll à Woody Allen*, Seuil, Paris, 1986, p. 158.

<sup>805</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.26.

reconociendo al personaje Allen de las películas del director Allen realizando una acción inimaginable en estas últimas.



Un Woody Allen (en el papel de Tex) con reminiscencias de *La matanza de Texas* (*The Texas chainsaw massacre*, Tobe Hooper, 1974) se dispone a cortar a Candy (Sharon Stone) en pedacitos con una motosierra, en *Cachitos picantes*

Por tanto, como resumen, concluimos afirmando que:

- Woody Allen ha creado un personaje con unas características bien definidas, en la línea de grandes cómicos fílmicos como Chaplin, Keaton, los Marx, Tati o Lewis. En ocasiones este personaje ha sido interpretado por otros actores, dentro de las películas que él sí ha dirigido.
- El rastro del personaje de Allen se encuentra en otros artistas anteriores como Bob Hope, S.J. Perelman, George Lewis Mort Sahl, Ingman Bergman o Groucho Marx.
- El rasgo distintivo de su humor son los *one-liners*, junto a la lógica ilógica del absurdo.
- A diferencia de sus predecesores, el personaje de Allen busca mimetizarse con el Allen real, tal y como delata su atuendo.

10

## LOS PUENTES EN LA FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN



## 10.1. POSIBLES CAUSAS DE APARICIÓN DE PUENTES EN LA FILMOGRAFÍA ALLENIANA

*En el que se justifican los subepígrafes que siguen a éste.*

Como decíamos en el capítulo anterior, Allan Stewart Konigsberg nació el 1 de diciembre de 1935 en Brooklyn, pero su familia proviene de la ciudad de Königsberg, Alemania (actual Kaliningrado, Rusia), famosa por haber sido cuna y lugar de trabajo de Immanuel Kant y de uno de los mayores problemas de la historia del cálculo, resuelto por Leonard Euler, y curiosamente descrito como “los puentes de Königsberg”, título que no resultaría nada inapropiado para el presente capítulo. Si bien el biógrafo oficial de Allen, Eric Lax, sostiene que la inquietud del director por la filosofía<sup>806</sup> puede tener origen en el hecho de que su familia provenga de la ciudad de Kant<sup>807</sup>, preferimos ser prudentes y buscar algún otro tipo de argumentación más sólida para justificar la querencia de Allen por los puentes y embarcaderos que él plasma en sus películas dentro del paisaje urbano de las ciudades en las que rueda. Así, a lo largo de los siguientes apartados pretendemos, a partir de una serie de datos conocidos de la vida y la obra de Woody Allen, esbozar una serie de hipótesis que pueden justificar el, a nuestro juicio, profuso y calculado empleo de los puentes en toda su filmografía.

---

<sup>806</sup> Como hemos comentado en el capítulo 9, hay varios libros que tratan sobre los vínculos entre Allen y la filosofía.

<sup>807</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.244.





### 10.1.1. INFLUENCIA DE LA INFANCIA

*En el que se pretende mostrar cómo Woody Allen, a lo largo de su filmografía, ha reflejado distintos episodios relacionados con su infancia y juventud, para mostrar su predilección tanto por los pasos elevados de ferrocarril como por los embarcaderos de Long Island.*

Allen ha empleado a lo largo de su filmografía lo que Silvia Llopis define como “auténticos *trompe l’oeil*”<sup>808</sup> que propone a su público, es decir, escenas rodadas, presuntamente imaginadas, que tienen algún tipo de relación con su vida real, fundamentalmente con la infancia y con la juventud (así, por ejemplo, el escritor Harry Block que interpreta él mismo en *Desmontando a Harry* fue expulsado de la universidad que a posteriori le homenajea y en la que se estudia su obra; como indicamos en el epígrafe 9.1.2, esta circunstancia le ocurrió al Allen real, expulsado de una universidad en la que luego se estudia su filmografía). El director nació y se crió en el seno de una familia judía que respetaba las tradiciones y se comportaba como tal, en cuanto a la concepción de “gran familia”, con tíos, abuelos y primos conviviendo bajo el mismo techo. Al margen de que el hecho de ser judío genera gran parte de su *vis* cómica, ésta surge también de los problemas que tiene un hombre más profundamente enraizado en los valores judíos tradicionales de lo que le gustaría admitir.

La infancia de Allen aparece veladamente descrita en la película *Días de radio*, trasunto alleniano del *Amarcord* de Fellini (1973). Son reales distintas anécdotas que aparecen en esta cinta, como el hecho de que su padre fuese taxista durante una época sin que el pequeño Allan lo supiera: “Un día, al salir del cine con mis amigos, un taxi pasó por nuestro lado y ví a mi padre al volante, con una gorra de taxista. No me molestó en absoluto. Me pareció advertir que se sentía un tanto incómodo. 'Qué haces', le pregunté, y él me respondió: 'Ah, le estoy haciendo un favor a un amigo'”<sup>809</sup>. En la película, el niño pelirrojo que narra la acción camina con un paquete voluminoso que le tapa la cara y se ve obligado a coger un taxi. Entonces, al montar en el taxi, aparta el

---

<sup>808</sup> LLOPIS, Silvia, *La comedia en 100 películas*. Alianza, Madrid, 1998, p.39.

<sup>809</sup> *Ibidem*, p.61.

paquete de la línea visual de ambos y se encuentra frente a frente con el taxista, que es su padre, y que durante todo el metraje le ha estado ocultando su profesión.



En *Días de radio*, Allen recuerda distintos episodios de su infancia, como cuando tiñó en abrigo de su madre con un juego de química

Del mismo modo, reconoce que es verídico el episodio de teñir con un juego de química el vestido de su madre, que fue llevado a la pantalla a posteriori también en *Días de radio*: “En esa habitación teñí el abrigo de mi madre en un experimento de química, lo mismo que en *Días de radio*<sup>810</sup>. Mi padre me compró un juego de química cuando estuve en el hospital para someterme a unas pruebas de alergia que en realidad no eran necesarias. Lo pasé muy mal y él lo lamentó tanto que, como compensación, me compró un juego de química de 45 dólares, que entonces era mucho dinero”.

Él mismo reconoce a Lax que “al principio de *Días de radio* enseñaba dónde crecí, junto al mar y las playas”<sup>811</sup>. En otro momento de la conversación, afirma que “para mí tiene más belleza un paisaje filmado en la playa que en el campo”<sup>812</sup>. De ahí, pensamos, le viene la apetencia hacia esos muelles que se adentran en el mar a la espera de que llegue un barco que haga uso de ellos. Unos espacios que cierran la mirada, dan relieve al horizonte y caracterizan la costa. Podría haber empleado otros elementos para definirlos, como los faros, también muy utilizados en el cine pero no por

---

<sup>810</sup> *Ibidem*, p.77.

<sup>811</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.147.

<sup>812</sup> LAX, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Lumen, Barcelona, 2009, p.274.

Woody Allen; por ello, creemos que los muelles que aparecen en *Acordes y desacuerdos*, *Annie Hall*, *Maridos y Mujeres* o *Broadway Danny Rose* cumplen una función estética y al tiempo metafórica. Además, el episodio del primer beso del niño de *Días de radio* -que describiremos con detalle en el apartado 10.2- ocurre bajo el muelle, en esa playa a la que se refería en la frase anteriormente citada, en una preciosa imagen que nos muestra la estructura interior del mismo, y que perfectamente podría ser otro episodio de su niñez que hubiera querido reflejar en la película. O quizá pensase entonces que tuvo en su niñez una oportunidad de darse un beso con una chica en un lugar similar y en la película da un final feliz a algo que quizá no había tenido ese desenlace. A raíz de los hechos mencionados, creemos que nada de lo que hay en esta película, *Días de radio*, es absolutamente inventado para la ocasión: o bien los hechos descritos en la película ocurrieron realmente, o bien se trata de una serie de imaginaciones de lo que a él le hubiera gustado que fuera su niñez.

Cabe citar que cuando Allan tenía tres años, la niñera de turno se acercó a su cuna y, después de envolverlo con una colcha hasta el punto que casi no podía respirar, le dijo: “¿ves? Ahora mismo podría ahogarte y lanzarte a la basura, y nunca nadie sabría lo que ha pasado”, aunque afortunadamente la mujer no cumplió su amenaza. De este pequeño trauma infantil, Woody Allen ha conservado su actual aversión a los ascensores y a los túneles largos que procura evitar siempre que puede<sup>813</sup>. Así, cuando visitó la casa natal de Edward Grieg en Noruega, con Mia Farrow y su familia, obligó a que los coches dieran un rodeo de dos horas con tal de no pasar por un túnel<sup>814</sup>. Estas aversiones las traslada también a sus películas, y así, los ascensores y los túneles aparecen en contadas ocasiones, y siempre relacionados con sustos, miedos, traumas, etc. De esta forma, en un ascensor que se queda a oscuras encuentran el cadáver que están buscando en *Misterioso asesinato en Manhattan*, y también conviene recordar que sólo en una ocasión aparece de forma simbólica un túnel en toda su filmografía, en *Delitos y faltas*, cuando Judah regresa en soledad a la que fue su casa, atravesando un túnel al final del cual rememora su vida pasada, atormentado por haber decidido acabar de la peor manera posible con la relación extramatrimonial que mantenía.

---

<sup>813</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.16.

<sup>814</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.14.



Diane Keaton y Woody Allen descubren un cadáver en un ascensor, tratando de resolver un *Misterioso asesinato en Manhattan*

En cuanto a los nombres que emplea para sus personajes, reconoce que su primera maestra se llamaba Eudora Fletcher, que es el nombre del personaje de Mia Farrow en *Zelig*, puesto que ese nombre siempre le gustó<sup>815</sup>. También encontraremos estas coincidencias nominales entre caracteres ficticios y personas reales más allá de la infancia. La actriz Janet Margolin hace el papel de Louise, novia del personaje que interpreta Woody Allen en *Toma el dinero y corre*, y cuyo nombre, por tanto, coincide con el de Louise Lasser, entonces mujer del propio Allen. Casualmente, además, la ficticia Louise introduce al protagonista en la música clásica o en la cultura, como él reconoce que hizo la auténtica Louise en su vida real<sup>816</sup>. También usa su propio nombre original, Allan, en *Sueños de un seductor*, y emplea el auténtico apellido de Diane Keaton en el papel que ella misma desempeña en *Annie Hall*<sup>817</sup>. La película, en cierto modo plasma una historia similar a la de ambos en la vida real, puesto que aunque Diane Keaton y él ya no estaban juntos, la película trata de dos amantes que acaban siendo amigos.

Es decir, que como vemos es posible rastrear la vida real de Allen a partir de la vida de los personajes de las películas de Allen. Y por eso podemos buscar rastros de algunos de sus puentes fílmicos en episodios reales.

<sup>815</sup> *Ibidem*, p.55.

<sup>816</sup> SILVA, Ricardo, *Woody Allen, incómodo en el mundo*, Panamericana, Bogotá, 2004, p.29.

<sup>817</sup> Hall es el verdadero apellido de Keaton, que se lo cambió al existir una Diane Hall ya inscrita en el sindicato de actores.

Así, además de los embarcaderos señalados en *Días de radio*, Allen utilizó como localización de *La rosa púrpura del Cairo* el cine de barrio al que solía acudir en su infancia, y que poco después fue demolido. El puente que aparece en la película en varias ocasiones era también franqueado por el pequeño Allan cuando iba al cine, y del mismo modo que en la película juega un papel harto simbólico al separar el mundo ficticio del mundo real, en su vida infantil a buen seguro que separaría el mundo de su casa del mundo de ese mundo irreal y tan querido por él que existía en el cine.



El cine Kent al que solía ir Allen en su infancia, anunciando *La rosa púrpura del Cairo* en la película del mismo nombre

Por último, el director ha comentado cómo en sus ratos de ocio juveniles él subía con sus amigos por la Avenida K, cruzaban las vías de ferrocarril elevado de la calle 16 (tenemos aquí otra tipología de puente urbano, por tanto) e iban a ver partidos de béisbol en el campo de Wingate Field, asaban patatas en el descampado existente junto al campo y jugaban durante muchos momentos de su infancia<sup>818</sup>. Al mismo tiempo, indica que cuando trabajaba con su tío Abe, al salir de su oficina en Manhattan, volvía a Brooklyn en metro cruzando el puente de Manhattan<sup>819</sup>, a la estación elevada de la calle 16 (de nuevo, un viaducto urbano) y la Avenida K, justo al lado de Wingate Field, caminando una manzana hasta su domicilio, en la esquina de la calle 15 y la Avenida K<sup>820</sup>, y tomaba café en Cookie's, junto al paso elevado del ferrocarril<sup>821</sup>. Por

<sup>818</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.82.

<sup>819</sup> *Ibidem*, p.122.

<sup>820</sup> *Ibidem*, pp.127-128.

<sup>821</sup> *Ibidem*, p.128.



ello, podemos intuir que la enorme actividad desarrollada en esos cruces de vías -con el metro pasando elevado sobre las calles del barrio, con las tiendas del entorno de la estación- no quedarían al margen de la visión de Allan, que a posteriori emplearía esas estaciones para presentar actividades de pillería o mendicidad en *Zelig*, en *Acordes y desacuerdos* o en *La maldición del escorpión de jade*.

Por tanto, como vemos:

- A lo largo de la filmografía alleniana existen numerosos guiños a su vida real, particularmente a la infancia y a la juventud, a través de anécdotas, nombres ficticios que concuerdan con nombres reales y escenarios ficticios que también se pueden relacionar con los lugares importantes de su vida.
- Encontramos una posible querencia por los muelles o embarcaderos que se adentran en el mar dentro del conjunto de experiencias vitales expuestas en *Días de radio*, donde quizá Allen vivió sus primeros juegos infantiles y escarceos amorosos.
- Encontramos el rastro de un puente en el entorno de un cine que él visitaba en su juventud, y que fue posteriormente empleado en *La rosa púrpura del Cairo*. El puente de la película fue el mismo que Allen cruzaba de niño para acudir al mundo mágico del cine.
- Existen al menos dos pistas más de puentes relevantes en las rutinas del Allen juvenil: un ferrocarril elevado que atravesaba cuando acudía a jugar con sus amigos y el puente de Manhattan que lo relacionaba a diario con su primer empleo.

### 10.1.2. MANHATTAN COMO "TIERRA PROMETIDA"

*En el que se pretende mostrar cómo Allen considera Manhattan como un lugar de referencia, al que le ha costado llegar cruzando los puentes que lo separan de su natal Brooklyn.*

*“Conocí las alturas de Nueva York a través de los cómics de Superman y de las películas de King Kong; la parte inferior de la ciudad, las esquinas, las aceras, los puentes, los restaurantes, las avenidas, a través del cine de Woody Allen”*

Pedro Almodóvar<sup>822</sup>

El grueso de las películas de Woody Allen se desarrollan en la ciudad de Nueva York, salvo las primeras, que se rodaron en distintas localizaciones (Europa o Los Ángeles), y las últimas, en Londres, Barcelona, París o Roma. *Acordes y desacuerdos* está ambientada en distintos lugares del país (Chicago, Nueva York, Atlantic City, California), pero como a Allen no le gusta pasar una sola noche fuera de su casa de Park Avenue, exigió a sus escenógrafos que con imaginación pareciese que hubieran rodado en todos esos sitios<sup>823</sup>. Del mismo modo, *Septiembre* se desarrolla en una supuesta casa de campo y *Sombras y niebla* se ambienta en una ciudad europea, cuando en realidad ambas se rodaron en un estudio de Nueva York. Y se siente tan cómodo con personajes neoyorquinos que cuando rueda en Barcelona, Londres o París, situando la acción en esas ciudades, aparecen personajes americanos con algún tipo de relación con Nueva York. Así, en *Vicky Cristina Barcelona* las turistas americanas que visitan la ciudad son neoyorquinas, la protagonista de *Scoop* procede de Nueva York y la trama de *Midnight in Paris* gira en torno a una familia neoyorquina de visita en la capital francesa. Siempre tiene a Nueva York en la mente y concretamente Manhattan, que para él es el centro absoluto de la tierra. Parece como si sus películas sólo pudieran ser entendidas, hasta sus últimas consecuencias, por los habitantes de Manhattan. Él, además recuerda que es “muy consciente de la arquitectura de Nueva York” y que le “ponen furioso los nuevos edificios que se

---

<sup>822</sup> FONTE, Jorge, *Op. cit.*, leído en la contraportada.

<sup>823</sup> LAX, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Lumen, Barcelona, 2009, p.264.

construyen sin tener en cuenta el contexto en el que se encuentran<sup>824</sup>, implicándose de este modo en la continua modificación del paisaje urbano a que se ve sometida la ciudad. Aunque su cine esté plagado de referencias europeas, éste no existiría sin Nueva York. Es su escenario natural.



Los americanos Sondra Pransky (Scarlett Johansson) y Sid Waterman (Woody Allen) en el Londres de *Scoop*; el escritor Gil Pender (Owen Wilson), residente en el Manhattan de 2011, junto a los también desplazados Ernest Hemingway (Corey Stoll) y Gertrude Stein (Kathy Bates) en el París de los años 1920, en *Midnight in Paris*

Un suceso que marcó a Woody Allen fue la primera vez que vio Manhattan. Tenía 6 años y su padre lo llevó en metro hasta Times Square. Para un niño de barrio fue un amor a primera vista: los rascacielos elevándose hacia el cielo, el glamour de Broadway con todas sus salas de estreno y los rótulos parpadeando. Woody Allen recuerda hasta qué punto Manhattan representa la apoteosis de la vida cosmopolita<sup>825</sup>: “cuando en 1941 vine por primera vez a la ciudad con mi padre quedé enamorado de ella, desde el instante en que salí del metro en Times Square. (...) Cada seis o siete metros había la resplandeciente marquesina de un cine<sup>826</sup>. Esa fijación por el centro de la ciudad se prolongaría en sus años universitarios, y reconoce que cuando comenzó sus estudios “faltaba al 50 % de las clases, porque cuando el metro se detenía en la estación de la universidad, cerca de Washington Square, la seducción de la ciudad me resultaba irresistible, y seguía viajando hasta Times Square<sup>827</sup>”.

<sup>824</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.128.

<sup>825</sup> AIXALÀ, Pep, *Op. cit.*, p.17.

<sup>826</sup> *Ibidem*, p.39.

<sup>827</sup> *Ibidem*, p.130.



En *La ciudad de Nueva York contra Homer*, episodio que inauguraba la novena temporada de *Los Simpson*, un joven Homer recuerda que la primera vez que fue a visitar Nueva York, alguien (el Woody Allen de los años 60) le tiró encima la basura mientras paseaba por sus calles. El director ha vuelto a aparecer en distintos episodios de la serie creada por Matt Groening (el 23 de la temporada 10 y el 4 de la temporada 13)

La atracción que el centro de Manhattan ejercía en Allen se refleja también en sus gustos y preferencias por el cine visionado en su juventud: “no sólo me enamoré perdidamente de Manhattan a primera vista, sino que amaba cualquier película ambientada en Nueva York, cualquier película que comenzara mostrando el horizonte de Nueva York y se adentrara poco a poco. Todas las películas de detectives, todas las comedias románticas, todas la películas sobre los clubes nocturnos o los áticos de Nueva York. Incluso hoy, el 99 % de las películas que no tratan de la ciudad, que se desarrollan en un ambiente rural, rara vez me llaman la atención. Tienen que ser verdaderamente extraordinarias. En cambio, me encanta cualquier película de segunda categoría que empiece o se desarrolle en Nueva York”<sup>828</sup>. El director reconoce un principio de voyeurismo cinéfilo revestido de cierta ingenuidad, porque “cuando de niño iba a Manhattan y me fijaba en las casas de la Quinta Avenida o de Park Avenue, sabía que en aquel momento el apartamento A era el escenario de una aventura amorosa increíble, y que en el apartamento B había un compositor escribiendo un nuevo espectáculo para Broadway, y si pasaba la mirada al apartamento de al lado encontraría a una joven modelo recién llegada a Nueva York que acababa de enamorarse de alguien y que triunfaría como actriz. De crío uno se tragaba todo lo que veía. Así que Manhattan era realmente otro mundo”<sup>829</sup>. Incluso leyendo lo que sigue se

<sup>828</sup> *Ibidem*, p.40-41.

<sup>829</sup> LAX, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Lumen, Barcelona, 2009, p.60. Esta descripción recuerda las descripciones que daba Jeff (James Steward) a Lisa (Grace Kelly) en *La ventana indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954).

entiende el tipo de ambientes que prefiere mostrar en sus propias películas: “no me gustaban las películas de piratas ni de vaqueros. Me quedaba dormido viéndolas. Lo que me gustaba de verdad ya desde crío era cuando se acababan los créditos del principio y la cámara recorría los edificios de Nueva York recortados contra el cielo. Me imaginaba a la gente que vivía en aquellas casas de Park Avenue y la Quinta Avenida, enfrascadas en sus vidas, con sus mayordomos y sus criados, que desayunaban en la cama, se engalanaban para cenar, iban a salas de fiestas y volvían tarde a casa. Aquellos restaurantes, aquellas coctelerías, aquellos piano-bares. No sé por qué, pero aquel mundo me atraía y eso era lo que me interesaba”<sup>830</sup>, refiriéndose a películas como *Al servicio de las damas* o *Infielmente tuya*. Y reconoce: “el estilo de mis películas tiene su origen en mi infancia, en mi fascinación por cierta clase de películas, una fascinación que confiere a las mías un aroma de otro tiempo. Y cuando hago películas situadas en los años cuarenta, son más los años cuarenta tal y como el cine lo ha mostrado que los años cuarenta de verdad”<sup>831</sup>.



William Powell, convertido en mayordomo por Carole Lombard, en *Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, Gregory LaCava, 1936)

Él estuvo a punto de cruzar el puente de Manhattan cuando consiguió una nota altísima en el Hunter College de Nueva York<sup>832</sup>, que realizaba pruebas de inteligencia a

<sup>830</sup> *Ibidem*, p.159.

<sup>831</sup> FRODON, Jean Michel, *Conversaciones con Woody Allen*. Paidós, Barcelona, 2002, p.97.

<sup>832</sup> Es llamativo que Ricardo Silva emplee la expresión “cruzar el puente” cuando se refiere a este suceso. SILVA, Ricardo, *Op. cit.*, pp.13 y 25.

alumnos de otras escuelas en la búsqueda de alumnos brillantes, pero sus padres decidieron que siguiera estudiando en Brooklyn para evitar moverse del barrio<sup>833</sup>. No sería hasta conocer a Louise Lasser, su segunda esposa, cuando Allen comenzaría a sentirse integrado en Manhattan, transformándose de un “producto de suburbios”, a un “ciudadano de la gran ciudad”<sup>834</sup>. “Con Louise me convertí en un ser humano. Ella hizo una contribución importante y duradera a mi vida. Durante los años que estuve con ella hice la transición de escritor a humorista. Antes de esto, yo era simplemente alguien que había vivido en Brooklyn, que se había trasladado a Manhattan y que no conocía a nadie más que a mi esposa (Harlene Rosen, la primera). Con Louise asumí la ciudadanía de Manhattan. Teníamos amigos. Ella fue la que me puso en contacto con la vida de ciudad como persona, no como alguien que está intentando abrirse camino”<sup>835</sup>. De este modo, Allen asume que el paso de vivir de otra manera es el que implica el verdadero cambio geográfico, y que vivir físicamente en otro lugar no supone vivir de otra forma necesariamente. Así, no será hasta años después de trasladarse cuando se sienta miembro de pleno derecho de Manhattan, hasta el punto de integrarse íntimamente en sus calles. Decía en una entrevista para la revista Rolling Stone, en 1987: “sin duda soy hijo de las calles de la ciudad. Y me siento como en casa cuando voy caminando, ni en coche ni en tren ni nada de eso. Conozco bien la ciudad, la zona de Manhattan. Sé como llegar a los sitios, sé dónde encontrar taxis. Sé donde escabullirme para ir al lavabo si lo necesito. Y en qué restaurante comer y en cuáles no entrar. Me siento simplemente como en casa cuando estoy en la ciudad. Amo a esta ciudad de una manera emocional, irracional, como amas a tu padre o a tu madre aun sabiendo que son alcohólicos o ladrones. He amado a esta ciudad sin reservas toda mi vida. Para mí, es como una gran mujer”<sup>836</sup>.

Y ya no sólo es que Allen sienta predilección por Manhattan: es que siente verdadero terror por todo aquello que no sea urbano, hasta el punto de que en cierta

---

<sup>833</sup> El episodio de un niño que se revela listo tras hacer una prueba para cambiar de centro de estudios es recordado por Allen en *Poderosa afrodita*, reforzando nuestra argumentación de que el director se obstina en salpicar su filmografía de hechos de la infancia que han marcado su vida.

<sup>834</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.31.

<sup>835</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>836</sup> *Ibidem*, p.125.



oportunidad compró una casa espaciosa en los Hamptons<sup>837</sup>, la redecoró empleando a varios albañiles, decoradores y arquitectos, y la dejó preciosa con un jardín con “increíbles vistas al mar”. Pasó una sola noche en ella y no volvió a hacer uso de ella nunca más. Vendió la casa y se desentendió de vivir en el campo al ver que eso no era de su agrado: el director se sentía más cómodo en la ciudad, al abrigo de las calles (“me gusta levantarme por la mañana y salir a pasear por las calles, deambular por la ciudad y volver por la noche a mi apartamento; oír el tráfico ahí fuera, no el batir de las olas”<sup>838</sup>). Y es que “en la ciudad siento que tengo más opciones. Tengo la posibilidad de contar con algún plan, que luego puede que funcione o no, pero al menos tengo un plan. En cambio allí eres hombre muerto”<sup>839</sup>.



En *Annie Hall* tiene lugar uno de los pocos episodios en los que Allen se siente *cómodo* en el campo

Toda esta filia por Manhattan es volcada en sus películas, y de modo particular cuando comienza a hacer cintas maduras, como *Annie Hall* y *Manhattan*. En esta última película, Yale le dice a su esposa Emily en una discusión, cuando ella le propone trasladarse fuera de la ciudad “¿Y además, qué hacemos con Ike<sup>840</sup>? ¡Es incapaz de moverse a un sitio que no sea Nueva York!”. Mia Farrow, recordando su primera cita con el director poco después de haber estrenado *Manhattan*, indica: “me enseñó el Nueva York que amaba: en lo alto de la torre de un reloj, desde la que se divisaba una

---

<sup>837</sup> Zona de Long Island donde la gente opulenta de Nueva York tiene una segunda vivienda de recreo, como aparece además descrito en películas como *Annie Hall* o *Melinda y Melinda*.

<sup>838</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, 2009, p.145.

<sup>839</sup> *Ibidem*, p.147.

<sup>840</sup> Personaje al que da vida Woody Allen.

vista impresionante, sacó dos copas de vino y una botella de Chateau Margaux de una bolsa de papel. Me parecía haber entrado en una película de Woody Allen”<sup>841</sup>. De algún modo, como afirma Carlos Boyero, “Allen está empeñado en que el futuro le recuerde como uno de los mejores y amorosos retratistas que ha tenido Nueva York, y le exige a sus directores de fotografía que fotografíen con mimo los rascacielos, los puentes, las otoñales hojas de los árboles, las avenidas, la noche de esta ciudad mágica, viva, monstruosa, incomparable”<sup>842</sup>. El Woody Allen personaje de sus películas y el Woody Allen real se entremezclan en sus preferencias territoriales, pues sus personajes son también urbanos: Robin Singer en *Celebrity* pregunta tras invitar a un sacerdote a abrirse a los milagros de la naturaleza que le rodea, si aquí “hay garrapatas, pues no quisiera coger poliartritis migratoria”; tampoco Boris Grushenko, crecido en el campo, ama la naturaleza: para él es sobre todo “un enorme restaurante, arañas e insectos y peces grandes que se comen a los peces pequeños, y plantas que se comen a las plantas”. En la película *Interiores*, después de observar unos árboles, Renata tiene una visión que la asusta: “todo parece... de algún modo terrible... y depredador”; y Andrew Hobbes, en *La comedia sexual de una noche de verano*, se siente incómodo en la naturaleza pese a tener una casa en el campo, y al intentar hacer el amor con Ariel junto a un arroyo no queda satisfecho con el resultado al no poder concentrarse con los ruidos del entorno. La animadversión de Allen hacia todo lo rural llega al punto de que, en la misma película, en una escena en que su personaje cae a un lago, prefirió ser doblado para evitar el con el agua; para la escena siguiente se empapó el cuerpo con botellas de Evian, teniendo el propio lago a su lado”<sup>843</sup>.

---

<sup>841</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.67.

<sup>842</sup> BOYERO, Carlos, en su crítica sobre *Misterioso asesinato en Manhattan*, *El Mundo*, Abril 1994.

<sup>843</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.70.



En *La comedia sexual*, con su autogiro hundido en el lago, Allen aparece con Keaton empapado, eso sí, con agua mineral

Sin embargo, él no pretende mostrar la urbe como un lugar multiétnico, con sus problemas sociales más representativos, ni tampoco limitarse a exhibir una ciudad de postal, como sí hizo en la película rodada en España, *Vicky Cristina Barcelona*, o en *Midnight in Paris*, y su visión de la ciudad de los rascacielos consiste en ligeras impresiones de personajes muy concretos que habitan en zonas que él conoce bien, por lo que su Manhattan está poblada de refinados y bien educados judíos y personajes de clase WASP<sup>844</sup>. Cuando quiere buscar personajes fuera de sus estándares los localiza en Nueva Jersey (*Broadway Danny Rose*, *Granujas de medio pelo*, *La rosa púrpura del Cairo*), o en Brooklyn (*Días de radio*, *Annie Hall*, *Delitos y Faltas*). Incluso los gánsters italianos de *Balas sobre Broadway*, el cámara chino de *Un final made in Hollywood*, el herbalista chino de *Alice* o la prostituta de *Poderosa Afrodita* son caricaturas de personajes que no son neoyorquinos, y en ningún caso protagonistas, sino complementos de los auténticos protagonistas, que sí son neoyorquinos.

---

<sup>844</sup> Acrónimo del inglés “White, anglo-saxon, protestant”, es decir, blanco, anglosajón y protestante.



En *Hannah y sus hermanas* asistimos a distintas celebraciones del Día de Acción de Gracias, en un ambiente elegante y lujoso, con sirvientes y trajes de postín

Pese a que reconoce que “el mayor decorado que se ha creado nunca es Nueva York”<sup>845</sup>, Allen indica que “nadie ve que el Nueva York que yo muestro es el que conozco únicamente por las producciones hollywoodienses con las que me crié”<sup>846</sup>, como hemos determinado antes. En su forma de escoger esos escenarios, aclara que “filmo las calles tal y como me las encuentro, sin intentar crear o recrear un ambiente determinado. Pero elijo, por supuesto, los emplazamientos en donde voy a rodar sólo en función de la película, nunca para mostrar algo de la ciudad sin más. Nunca he rodado un verdadero documental sobre Nueva York. Por otra parte, el público nunca ha visto *mi* Manhattan, que es un lugar subjetivo, una idea personal, una perspectiva íntima. Lo que se veía en *Manhattan* o *Alice* era producto de una cuidadosa selección al servicio de la ficción, no mis rincones predilectos. En *Misterioso asesinato* quería evitar al máximo todo aquello que pudiera ser folclórico o simbólico, quería también que mis personajes estuviesen tan poco connotados como fuese posible”<sup>847</sup>. Y remata en otra entrevista: “Nueva York no es exactamente como aparece en *Manhattan*, sé que si te sientas junto al puente de Brooklyn a las dos o tres de la mañana corres peligro”<sup>848</sup>.

<sup>845</sup> LAX, Eric, *Conversaciones...op. cit.*, p.267.

<sup>846</sup> *Ibidem*, p.334.

<sup>847</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, pp.84-85.

<sup>848</sup> JAMES, C., “Woody Allen”, *El País Semanal*, nº 504, Diciembre 1986, p.40.



Las librerías y tiendas de discos son una constante en el devenir de los personajes neoyorkinos (según el cine de Allen). En *Todo lo demás*, Jason Biggs y Christina Ricci flirtean mientras buscan discos antiguos

Es decir, que de algún modo él no niega que la Nueva York que rueda es la Nueva York que él decide que aparezca en pantalla, pero evita en todo momento que parezca una postal destinada a los turistas, y simplemente escoge con cuidado las calles (una circunstancia que, sin ser imprescindible, favorece nuestra idea última de emplear el paisaje fílmico para extraer conclusiones concernientes al paisaje urbano real): “en *Manhattan* o en *Hannah* presento una visión de la ciudad como me gustaría que fuera, pero es auténtica, si haces el paseo por las calles adecuadas”<sup>849</sup>. A nuestro juicio, es precisamente *Manhattan* una de las dos películas donde estiliza deliberadamente algunas imágenes de la ciudad, junto con *Todos dicen I love you*<sup>850</sup>. Así, reconoce que “en el auténtico Manhattan no hay apenas lugar para bellas imágenes en blanco y negro y los paisajes no están organizados al compás de la música de Gershwin. La realidad son atascos, ruido, polución, violencia... en mi película no hay nada de eso. Mis producciones surgen de una relación con el mundo que se funda más en el cine que en la propia realidad”<sup>851</sup>.

En definitiva, creemos que al igual que podría reconstruirse la ciudad de Dublín si desapareciera siguiendo los textos de Joyce, Manhattan podría verse levantada de nuevo gracias al testimonio que Woody Allen ha dado de la ciudad en sus películas. Él,

<sup>849</sup> Fox, Julian, *Woody. Movies from Manhattan*. Overlook Press, Nueva York, 1996, p.109.

<sup>850</sup> Recordemos el prólogo de *Manhattan*: “Capítulo primero: él adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo desproporcional... para él, sin importar la época del año, aquella continuaba siendo una ciudad en blanco y negro que latía acorde a las melodías de George Gershwin”. Mientras que en *Todos dicen I love you*, la narradora, DJ, nos dice con voz en off que “¿Recuerdan que les he dicho que Nueva York era una ciudad preciosa en otoño? Pues en realidad quería decir en invierno. ¡Bueno, al menos cuando nieva! Porque bajo una sábana de nieve Nueva York es realmente increíble, y sorprendentemente apacible.”

<sup>851</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.97.

como dice Girgus, aparece ante los neoyorquinos como el Gatsby de nuestro tiempo, dedicado a la observación de su propia ciudad<sup>852</sup>. Nueva York, para él, entonces, es una suerte de santuario artístico y emocional, hecho que ocurre también a la inversa, puesto que, como dice Jorge Fonte, Allen es ya un elemento tan íntimamente relacionado con la ciudad de Nueva York como la Estatua de la Libertad o la Quinta Avenida: es un atractivo más de la vida neoyorquina, y el turista tiene siempre la esperanza de encontrárselo por la calle paseando, o sencillamente acudir a escucharle tocar el clarinete los lunes por la noche al Hotel Carlyle, en la esquina de la Avenida Madison con la calle 76<sup>853</sup>, convertido en una atracción turística más de la metrópolis igualable hoy día al restaurante Sardi's, al Café des Artistes o al Club 21.

William Rothman se pregunta que "si, como hemos visto, Nueva York es el tipo de ciudad para Woody Allen, ¿es Woody Allen el ciudadano neoyorquino estándar?". Rothman afirma que en las películas de Allen, Nueva York es la ciudad en la que sus personajes persiguen la felicidad, pero fallan a la hora de encontrarla<sup>854</sup>. De este modo, desarrolla toda una teoría sobre el amor de Woody Allen hacia Manhattan que acogemos con interés: al ser él oriundo de Brooklyn, Manhattan para Allen es un conjunto de sitios mágicos, como el parque de bolsillo de Sutton Place en la sombra del puente de Queensboro, o similares. Allí persigue la felicidad y por eso se instala en Manhattan, pero él no es de allí, sino de Brooklyn, y por eso él (es decir, sus personajes) no encuentran la felicidad<sup>855</sup>. Esta teoría podemos apoyarla con los ejemplos de *Delitos y faltas*, en la que Judah, el protagonista que vive como un médico de éxito en Manhattan, vuelve a su casa de Brooklyn para recordar su niñez, o en *Annie Hall*, en la que Alvy Singer y Annie van a la casa de Alvy en Brooklyn en un momento espléndido de la relación para recordar la infancia de este último (viajes que el propio Allen hace con cierta frecuencia<sup>856</sup>). El director, en efecto, no olvida sus orígenes, y en ocasiones el lenguaje que emplea acaba delatándolo: "me resulta desconcertante, hoy día, pensar en que he aparecido en una película con Charles Boyer (*Casino Royale*) o

---

<sup>852</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.37.

<sup>853</sup> FONTE, Jorge, *Op. cit.*, p.88.

<sup>854</sup> GRANT, Barry K., "Paradise lost and found: a Bronx tale", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007, p.61.

<sup>855</sup> ROTHMAN, William, "Woody Allen's New York", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007, pp.65-75.

<sup>856</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.38.



dirigir a Val Jonson (*La rosa púrpura del Cairo*) o salir a cenar con la Jane de *Tarzán* porque es la abuela de mi hijo. Lo encuentro completamente inconcebible (...). A veces, cuando me miro en el espejo y me veo reflejado en él, digo: ¡Tú eres Allan Konigsberg, de Brooklyn!”<sup>857</sup>.

Cruzar el East River supone algo más que un mero traslado de domicilio. Lax, textualmente, relaciona este paso dado por el director con el trascendente paso adelante de Julio César al iniciar su guerra contra la República romana: al ir hablar con Abe Burrows, ese familiar lejano que vivía en Manhattan y que resultó decisivo para lanzar su carrera, Woody Allen “dio un paso de gigante para cruzar su Rubicón personal: cruzar el East River, que separa Brooklyn de Manhattan”<sup>858</sup>. Y no debe ser sencillo dar este salto: a modo de ejemplo indicaremos que en su autobiografía *Making it*, el intelectual Norman Podhoretz (que es de Brooklyn) escribe que “uno de los viajes más largos del mundo es el viaje de Brooklyn a Manhattan”<sup>859</sup>. Es decir, que realmente Allen no es un cineasta de Nueva York, sino de Brooklyn. Él estudia Manhattan con el ojo de un visitante de larga estancia, desde una tierra distante, como afirma Blake (no en vano, en la entrada a Brooklyn del puente de Verrazano dice “Bienvenidos a la cuarta ciudad más grande de América” e incluso los habitantes de Brooklyn denominan *neoyorquinos* a los habitantes de Manhattan para subrayar que ellos *no* son Nueva York -y es que hasta 1898 fueron ciudades administrativamente distintas<sup>860</sup>-). Pensamos que esa misma mirada distante a Manhattan se revela con mayor nitidez para el público europeo en sus películas rodadas en este continente, y así la manera en que Allen rueda en localizaciones europeas es la de un turista americano de paso por Europa.

---

<sup>857</sup> *Ibidem*, p.140.

<sup>858</sup> *Ibidem*, p.116.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p.269.

<sup>860</sup> BLAKE, Richard A., *Op. cit.*, p.102.



El protagonista de *Delitos y faltas* Judah, cómodamente instalado en Manhattan, visita su casa familiar en Brooklyn, reencontrándose con una imaginada cena judía que tendría lugar cuando él era pequeño, en la que participan familiares suyos

Para Blake, la estancia de Allen en Manhattan es la de una persona incómoda, como se comprueba al observar que las relaciones de pareja en sus películas tienden a ser transitorias y las que se establecen con los vecinos, casi inexistentes (salvo en *Misterioso asesinato en Manhattan*); además, casi nunca aparecen haciendo cosas intrascendentes como ir a hacer la compra o la colada (excepto en *Si la cosa funciona*). Es lo contrario de las actividades que uno esperaría encontrarse en Brooklyn, un barrio en el que las relaciones vecinales y familiares son mucho más estrechas. De hecho, para Allen estar en Manhattan significa no estar en Brooklyn. Lax apunta una metáfora con *El mago de Oz*, estableciendo que Brooklyn, para Allen, es el blanco y negro de Kansas de Dorothy, y Manhattan, el technicolor de Oz<sup>861</sup>. El director podría catalogarse entonces como una suerte de alienígena desplazado e instalado en otro lugar, y quizá por eso no le importaría vivir en París, como afirma de vez en cuando. Aunque en el fondo él nunca abandonará Manhattan (a diferencia de sus personajes de *Todos dicen I love you* o *Midnight in Paris*) porque, como creemos, siempre ha de estar pensando en la posibilidad de volver rápidamente a Brooklyn, que está ahí, a la vuelta de la esquina, *a tiro de puente*.

Si analizamos sus primeras películas, se acentúa la impresión de que el real Woody Allen es una persona desplazada: en *Toma el dinero y corre* él es un fugado que no encuentra su sitio en la sociedad; en *Bananas* y *El dormilón*, el origen de todos los

<sup>861</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.269.

chistes relevantes de la película se basan en que el protagonista vive en un lugar desplazado de su entorno; *Boris Grushenko* trata de un paria que no tiene tierra (y su padre hace un chiste de esta circunstancia); por último, en las películas londinenses, en *Vicky*, en *Midnight in Paris* y en *La comedia sexual de una noche de verano*, aparecen personajes neoyorquinos desplazados cuya desubicación les lleva a problemas existenciales y amorosos. Ir a casa de nuevo aseguraría la seguridad, pero al tiempo representaría la rendición frente a lo que han luchado durante toda la película. Como en *Balas sobre Broadway*, cuyo protagonista -otro desplazado- pretende ser artista y al darse cuenta de que no lo es, vuelve desde su casa del *Village* de Nueva York a Pittsburg, con su esposa Ellen. O en *Annie Hall* y en *Todo lo demás*, donde los personajes que se van a California abandonando la lucha por integrarse en Manhattan encuentran la felicidad. *Midnight in Paris* (cuyo protagonista es un habitante de Manhattan que desea trasladarse a vivir a París) extiende la problemática de los desplazados al ámbito temporal, planteando una serie de viajes en el tiempo de personajes que no se sienten cómodos ni con el *aquí* ni con el *ahora* -lo mismo ocurría con el protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo*, otro personaje que comparte nombre con el personaje de la reciente película parisina: Gil-. Como dice Blake, “como alguien que había cruzado el puente de Brooklyn y estableció una “cabeza de playa” con éxito en Manhattan, fue capaz de percibir y desarrollar el potencial cómico del desplazamiento que experimentó en su propia vida, y de recrearlo en sus personajes”<sup>862</sup>.

---

<sup>862</sup> BLAKE, Richard A., *Op. cit.*, p.115.



Allen, en otro de sus personajes deliberadamente desplazados en *Granujas de medio pelo*, discutiendo con su mujer en una azotea de Brooklyn. En este caso él interpreta a un ladrón sin modales, y por tanto el personaje no tiene cabida en Manhattan

Como vemos, el propio Blake alude a la palabra *punte*, como antes Lax y Ricardo Silva, por lo que podemos asumir dichas estructuras como puertas de entrada en esa *tierra prometida*, puesto que si Woody Allen no deja de ser un desplazado (pese a su integración) entonces los puentes cobran una dimensión notoria, a través de los que puede entrar y salir de Manhattan en dirección a su Brooklyn natal. Además añadiremos que ese metro que tantas veces tomaba en la calle 16 de Brooklyn hacia Times Square cruza el East River colgado de la plataforma del puente de Manhattan. Esa visión de Manhattan a ojos de Allen separados por el río la define Lax como “el país de fantasía al otro lado del río”<sup>863</sup>, al lado del río que él ha conseguido llegar, pero desde el que inevitablemente necesita mirar de nuevo a su origen, al que no quiere volver pero al que desea acudir de vez en cuando. No es de extrañar que dijera: “mi mayor pesar es que mis padres no vivieran en Manhattan”<sup>864</sup>.

---

<sup>863</sup> *Ibidem*, p.109.

<sup>864</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.38.



En *Annie Hall* vemos cómo Alvy Singer (Allen) visita su antigua casa, situada en Brooklyn, acompañado por sus amigos. El trío asiste, al fondo, a una de las peleas familiares que tenían lugar en la casa del Alvy Singer niño, al que vemos jugando en el salón de casa mientras sus padres discuten en primer término

Y es que es llamativo cómo en *Delitos y faltas*, cuando el asesino de Marcia -que es de Brooklyn- va a cometer el asesinato, deja aparcado el coche, ya en Manhattan, junto al puente de Queensboro justo después de haberlo cruzado. Esa escena, además, pensamos que no tiene más finalidad que la que aquí le estamos dando, no tiene una relevancia significativa ni razón de ser más allá de la simbología de cruzar el río. Y es curioso en este sentido que los puentes que unen Manhattan con Brooklyn (el de Brooklyn, el de Manhattan o el de Queensboro) son siempre captados desde Manhattan y no desde Brooklyn, cuando sin duda las vistas más hermosas del conjunto de la ciudad, el célebre *skyline* neoyorquino, sólo pueden tomarse situando la cámara en la orilla de Brooklyn. Tendríamos que acudir a la filmografía de Spike Lee para ver esos puentes continuamente tomados desde el lado Brooklyn, puesto que el director de color tiene una querencia especial por los afroamericanos, las clases marginadas de Brooklyn y el reflejo a través de los puentes de lo que supone Manhattan: la tierra prometida a la que sus personajes quieren llegar cruzando alguno de esos puentes. Por eso es también tan frecuente la aparición de puentes en las películas de Lee, pero desde la otra orilla, como en *Nola darling* (*She's gotta have it*, 1986) o en *Cuanto más, mejor* (*Mo' better blues*, 1990).



En *Cuanto más, mejor*, Bleek (Denzel Washington) lleva a sus amantes junto al puente de Brooklyn, pero en la orilla Brooklyn, teniendo Manhattan al fondo. Es el mismo planteamiento formal de Woody Allen, aunque situando la cámara en la orilla opuesta

Como consecuencia de lo descrito, creemos que Allen utiliza cinematográficamente los puentes tanto para referirse a “gente desplazada”, a “cambios vitales” o a “falsa felicidad”, superando el mero hecho de tener aprecio por los puentes en sí. Y al igual que a otras personas les gusta coleccionar cucharillas de plata, dedales, posavasos, botellas, mapas antiguos, cuadros o grabados, creemos que a Woody Allen le gusta coleccionar puentes en sus películas por lo que de simbólico han tenido para él estos elementos. Es su fetichismo particular.

Por tanto, a modo de síntesis:

- Los personajes habituales de las películas de Allen viven en Manhattan. Woody Allen, sin embargo, nació en Brooklyn. Ambos barrios están unidos por varios de los puentes que aparecen en la filmografía alleniana, y pese a su cercanía geográfica son unos lugares muy distintos entre sí.
- Cruzar de un barrio a otro en la juventud supuso el paso decisivo para el despegue de la carrera de Allen, y desde entonces él ha residido en Manhattan. Se trata por tanto de una persona desplazada.
- Las películas de Allen están repletas de personajes desplazados, y su forma de retratar el paisaje urbano es la de un ser distante con el lugar en que localiza la película.



- Podemos asumir que los puentes -aludidos como *puertas* por distintos biógrafos de su obra- representan la entrada en esa *tierra prometida*, que es para él Manhattan. Las estructuras cobran una dimensión notoria, a través de las que puede entrar y salir de Manhattan en dirección a su Brooklyn natal, y por extensión se emplean en el cine alleniano como metáfora de *personajes desplazados*, de *cambios vitales* y de *falsa felicidad*.
- Creemos que por extensión Allen muestra puentes en sus películas como un símbolo distintivo propio.

### 10.1.3. APORTACIONES ESTILÍSTICAS DE LOS DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

*En el que se plantea cómo los directores de fotografía pueden haber influido en la concepción fílmica de las películas de Allen.*

Otra posible causa de que aparezcan tantos puentes en la filmografía de Allen es la influencia que sobre él han ejercido los diferentes directores de fotografía con los que ha trabajado, una figura fundamental a la hora de concebir la película. No en vano, Allen afirma que “hemos de estar de acuerdo el director de fotografía y yo. Ha de compartir la idea de lo que ando buscando”<sup>865</sup>.

A lo largo de su carrera, Woody Allen ha trabajado principalmente con cuatro directores de fotografía: Gordon Willis, Carlo di Palma, Sven Nykvist y Zhao Fhei<sup>866</sup>. De entre ellos hay que destacar a los dos primeros, tanto por su prolongada relación con el director como por la diferencia estilística que presentan. Siendo esto relevante, es Allen el punto de unión de todos ellos, y por tanto el modo de trabajar con sus distintos operadores ha sido siempre el mismo: ambos mantienen largas conversaciones con el guión en la mano, hablan de cine, van a ver películas juntos, cenan y siguen hablando y discutiendo distintos puntos de vista. De este modo, en lo que respecta al resultado de la fotografía, todo está muy meditado cuando llega el momento de rodar. Como recuerda el operador sueco Sven Nykvist, “las ocurrencias de Woody Allen son producto de escritorio”<sup>867</sup>.

Gordon Willis<sup>868</sup>, que fotografió los primeros filmes de madurez de Woody Allen, ayudó más que ningún otro a definir el estilo visual del director. Desde su encuentro con

---

<sup>865</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.67.

<sup>866</sup> Dado que la filmografía de Allen no está aún cerrada, quizá otros nombres como Dharius Khondji o Vilmos Zsigmond puedan llegar a rodar junto al director americano un número relevante de películas, pero como diremos más adelante en este mismo epígrafe, su ascendencia sobre la forma en que Allen dirige será posiblemente de escasa entidad.

<sup>867</sup> NYKVIST, Sven, *Culto a la luz*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, p.195.

<sup>868</sup> Gordon Willis es uno de los grandes directores de fotografía de todos los tiempos, y sin duda el más influyente de los años 70. Sus contraluces dejan boquiabiertos a los espectadores, mientras que Woody Allen le ha calificado como un 'mago de la luz'. Hijo de un maquillador que trabajó para Warner Bros. Al terminar sus estudios en el instituto Manhasset de su ciudad natal, probó fortuna como actor y constructor de decorados en el teatro, aunque era un apasionado de la fotografía desde joven. Ejerció de fotógrafo durante la Guerra de Corea. En 1970, Willis debutó como director de fotografía en el cine con *End of the Road*, un drama con Stacy Keach. Enseguida se encontró con uno de los directores que mejor ha sabido explotar su talento, Alan J. Pakula, que le

Willis, Allen ha aprendido recursos como la voz del personaje fuera del cuadro, la limitación de efectos especiales a números de magia onírica o el rodaje en exteriores con una luz monótona, de tarde o amanecer, con nubes y luz ligera. Allen recuerda que “Gordon Willis me enseñó todo lo que sé de fotografía, algo fundamental para contar mis historias”<sup>869</sup>. Y también que “Cuando Gordon y yo nos presentábamos en el lugar de rodaje, le decía cómo quería filmar la escena y la mayoría de las veces él estaba de acuerdo conmigo. Pero había veces que decía: 'No, si lo hacemos así va a quedar muy pretencioso' o 'se va a ver muy chabacano', y me explicaba por qué lo creía así”<sup>870</sup>. E igualmente, “cuando rodé *Interiores* estaba trabajando con Gordon Willis y siempre nos peleábamos acerca del encuadre y las composiciones. Él me corregía y me pedía que confiara en él y en sus opiniones. Delegaba en él algunas decisiones”<sup>871</sup>. El director, en otra entrevista, reconoce la importancia de su encuentro con Willis en relación con su propia filmografía: “mi madurez en el cine comenzó con mi asociación con Gordon Willis. Creo que las películas que hice antes de Gordon eran divertidas y exuberantes y lo mejor que había podido hacer, pero lo cierto es que no sabía lo que hacía, simplemente estaba aprendiendo. (...) No fue hasta *Annie Hall* cuando me hice más ambicioso y empecé a utilizar un poco el cine”<sup>872</sup>. Su admiración hacia él es absoluta, reconociendo que “es el mejor director de fotografía del mundo desde el punto de vista técnico”<sup>873</sup>.

---

reclutó para *Klute*. Francis Ford Coppola, le llamó para hacerse cargo de *El padrino*. Los fabulosos contrastes visuales de Willis convirtieron el film en una experiencia inolvidable para los cinéfilos. Repitió como operador de cámara en un estilo muy similar en las dos secuelas, aunque curiosamente Coppola -siempre preocupado por dar un aire diferente a todas sus películas- sólo le ha llamado para rodar el periplo de la familia Corleone. Por contra, Pakula le convirtió en su operador fetiche, pues volvió a reclamarle para otras cinco películas. Con Woody Allen, tras el providencial encuentro de ambos en *Annie Hall*, colaboró en *Interiores*, *Recuerdos*, *La comedia sexual de una noche de verano*, *Zelig* y *La rosa púrpura del Cairo*, ambos estaban especialmente inspirados en *Manhattan*. Willis es un tipo irritable, que en su afán perfeccionista sufría continuos ataques de ira, pero no paraba hasta que encontraba el encuadre y la iluminación ideal. No la mejor para su propio lucimiento, sino la que mejor expresaba lo que tenía que narrar el plano en cuestión. En la industria le apodaron 'El Príncipe de las Tinieblas' por su tendencia a usar sombras hasta el punto de que no se suelen ver los ojos de los actores. Entre 1971 y 1977, siete de los filmes que él rodó acumularon 39 nominaciones al Oscar, y tres de ellos (*El padrino*, *El padrino II* y *Annie Hall*) triunfaron en la categoría de mejor película, hazaña que posiblemente no habrían alcanzado sin su esmerada labor. Y sin embargo, a él ni siquiera llegaron a nominarle. Sólo obtuvo posteriormente dos infructuosas candidaturas, por *Zelig* y *El padrino III*.

<sup>869</sup> BERNAL, Manuel, *Fotogramas*, nº 1818, abril de 1995, p.74.

<sup>870</sup> LAX, Eric, *Conversaciones...op. cit.*, p.255.

<sup>871</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.139.

<sup>872</sup> *Ibidem*, p.28.

<sup>873</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.65.



La secuencia que cierra *Recuerdos* fija la cámara durante más de 70 segundos, en los que la armonía de la iluminación de Gordon Willis, junto con la música, dan suficiente expresividad a la imagen de un Allen que, sencillamente, acude a la sala donde acaba de proyectarse su última película (pues él interpreta a un director de cine) para recoger las gafas, que se le han caído. A la vuelta, se gira para contemplar un instante la pantalla ya vacía de contenido, sigue su camino y las luces, entonces, comienzan a apagarse poco a poco

El estilo de Willis se caracteriza por centrarse en el encuadre del plano, iluminando la escena antes de que los actores estén en ella, sin importarle si el actor queda o no a oscuras. Como dice el propio Allen, “Gordon hace filmes con encuadres impecables que se prestan al estatismo y a una iluminación portentosa. Un plano cerrado”<sup>874</sup>. “Se centra por completo en la visión de conjunto, sin preocuparse lo más mínimo por el rostro de los actores. A mí eso me encanta y me parece genial”<sup>875</sup>. Su influencia en el director neoyorkino es tal que en todos los filmes de Allen siempre hay al menos una escena en la que escuchamos la voz de un personaje fuera del cuadro “como homenaje a Gordon”<sup>876</sup>.

<sup>874</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.273.

<sup>875</sup> *Ibidem*, p.254.

<sup>876</sup> *Ibidem*, pp.270-271.

Carlo Di Palma<sup>877</sup> comenzó a colaborar con Allen en *Hannah y sus hermanas*. El fotógrafo italiano, según Allen, “estaba obsesionado con el movimiento”<sup>878</sup>, lo que suponía un cambio sustancial con respecto al estatismo de Gordon Willis. Woody Allen no era en 1986 el aprendiz de director que se encontró con Willis en *Annie Hall*, pero sin embargo el operador italiano le influyó considerablemente, alterando su estilo cinematográfico: “desde que empecé a trabajar con Di Palma empecé a usar los movimientos de cámara. Sucedió poco a poco”<sup>879</sup>. Carlo Di Palma recuerda en una entrevista que “yo a Woody le hice varias observaciones arquitectónicas que me permitían a mí obtener dimensiones distintas, más planas”<sup>880</sup>. Por tanto, Allen se encontró con una forma nueva de enfocar las escenas, realzando la posibilidad de realizar tomas más largas, quizá más imperfectas desde el punto de vista de la estética del conjunto que primaba en las películas fotografiadas por Willis<sup>881</sup>. Además, no trabajar con Willis liberó a Allen de hacer secuencias estáticas: “cuando dejé de trabajar con él, fui en una dirección completamente distinta. Así que ahora todas mis películas tienen secuencias muy largas. Trabajar así me resulta más fácil”<sup>882</sup>. El espíritu transgresor de Di Palma está detrás de la cámara nerviosa de *Maridos y mujeres*, de la toma aérea en la secuencia del puente en *Misterioso asesinato en Manhattan* o de las imágenes intercaladas en los títulos de crédito de *Desmontando a Harry*.

---

<sup>877</sup> Di Palma comenzó como asistente de Luchino Visconti en *Obsesión* y como director de fotografía de Rossellini en *Roma città aperta*. También trabajó en *Kapo*, *Tiro al pichón*, *La larga noche del 43*, *Divorcio a la italiana* o *Amor mío, ayúdame*. Además trabajó con Michelangelo Antonioni en *Desierto rojo*, *Blow Up* e *Identificación de una mujer*. Como director de cine dirigió *Teresa la ladrona*, en 1973, con Monica Vitti, que fue su musa y a la que dirigió en otras tres películas, una de ellas junto a Claudia Cardinale, *Ahora comienza la aventura*, de 1975. Durante 11 años colaboró ininterrumpidamente con Woody Allen, con quien realizó desde *Hannah y sus hermanas* (1986) hasta *Desmontando a Harry* (1997). Trabajador incansable, impartió clases en el Centro Experimental de Cine de Roma y en sus últimos años se ocupaba de la iluminación de una serie de conciertos en las grandes basílicas de Roma. “Carlo ha sido y será para siempre un gran artista. Con él se ha ido uno de los que han hecho grandes el cine italiano y nuestro país. Las luces de Di Palma han iluminado las películas de los más grandes maestros de la cinematografía”, afirmó el alcalde de Roma, Walter Veltroni, en el entierro del artista, celebrado en la plaza de Campitelli, tradicional lugar de encuentro del mundo de la cultura y del espectáculo de la Ciudad Eterna, en 2004.

<sup>878</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.273.

<sup>879</sup> TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Paidós, Barcelona, 2003, p.58.

<sup>880</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.216.

<sup>881</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.269.

<sup>882</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.139.



En *Maridos y mujeres* la cámara nerviosa de Carlo di Palma no deja indiferente al espectador, que tiende a ponerse nervioso con sus compulsivos movimientos de cámara

Sven Nykvist<sup>883</sup> colaboró con Allen en tres películas, *Delitos y faltas*, *Otra mujer* y *Celebrity*, y su influencia se nota más en la ausencia de Di Palma que en el desarrollo de su propio estilo con el director. A nuestro parecer, Allen ha encontrado ya su propio estilo y sólo pretende que el director de fotografía añada pequeños matices a sus propias ideas. La importancia que da Nykvist a la iluminación de caras y primeros planos en las películas de Bergman apenas se ve reflejada en sus películas allenianas, e incluso Allen manifiesta que pese a ser un gran operador, discrepa con él en la obsesión que presentaba por centrarse en los actores frente a la visión de conjunto<sup>884</sup>.



Nykvist, a la izquierda junto a Allen, a la derecha con Ingman Bergman<sup>885</sup>

<sup>883</sup> Sven Nykvist comenzó su carrera en 1945, como director de fotografía en la película *Barnen Fran frostmofjallet* de Rolf Husbert. Sven pronto demostró ser un interesante fotógrafo de películas y trabajó en un gran número de films suecos de bajo presupuesto a lo largo de los años cuarenta. Su relación con Ingman Bergman comienza en la película *Noche de Circo*, e iría definiendo una estética centrada en el realismo y la sencillez. Fue aceptado en la American Society of Cinematographers (ASC) abriéndosele la posibilidad de trabajar en Estados Unidos con algunos de los directores más importantes y de conocer así los últimos avances técnicos y las posibilidades de iluminación de los grandes estudios de Hollywood en los cuales la magnitud de los medios de iluminación era muy superior a la de cualquiera de sus producciones europeas. No obstante, a pesar de los medios que tenía a su alcance Nykvist siempre se mantuvo fiel a su estilo particular y naturalista. Trabajó a lo largo de su vida con directores de la talla de John Huston, Woody Allen, Louis Malle o Andrei Tarkovsky y obtuvo dos Oscars, uno por *Gritos y susurros* (1971) y otro por *Fanny y Alexander* (1981).

<sup>884</sup> LAX, Eric, *Conversaciones...* op. cit., p.254.

<sup>885</sup> Sobre Sven Nykvist ha llegado a decir Bergman que "si alguna vez echo de menos el trabajo cinematográfico, lo que echo de menos es únicamente la colaboración con Sven". BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 2007, pp.192-193.





En *Otra mujer*, la iluminación efectista de Nykvist dotaba de un relieve singular la interpretación de Gena Rowlands, en la película más introspectiva de Woody Allen

El operador Zhao Fei<sup>886</sup> aporta a las películas allenianas una cualidad que el director había ido perdiendo con el tiempo: los colores brillantes y cálidos, con unas texturas que no veíamos en las películas en color de Allen desde *Días de radio* o *Balas sobre Broadway*. Allen reconoce que en las películas en las que colaboraron juntos, Fei aportó una gran seguridad técnica en iluminaciones y composiciones sofisticadas, especialmente en las recreaciones de época<sup>887</sup>. Como curiosidad, añadiremos que Allen utiliza en una de sus películas la figura del traductor de un operador chino que no entiende el inglés, un hecho que ocurría en la realidad con Fei, que sólo sabía hablar en chino. Este traductor aparece como personaje en *Un final made in Hollywood*, la primera película de la era post-feidiana, en lo que creemos un homenaje a un director de fotografía con el que siempre se sintió muy cómodo y satisfecho.

---

<sup>886</sup> Nacido en 1961, Zhao Fei ha colaborado con directores chinos como Chen Kaige, Zhang Yimou o Tian Zhuangzhuang. Ganador de diversos premios en Estados Unidos en 1992 y 1993, sólo ha trabajado con Woody Allen en la cinematografía occidental, desde *Acordes y desacuerdos* hasta *La maldición del escorpión de jade*.

<sup>887</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.66.



Los colores cálidos de *Acordes y desacuerdos* de la fotografía de Fei ayudaban a contemporizar la historia del guitarrista Emmet Ray, en la América de la Gran Depresión

Además de estos cuatro, podemos citar a Wedigo von Schultendorff (*Un final made in Hollywood*), Dharius Khondji (*Todo lo demás*, *Midnight in Paris*), Vilmos Zsigmond (*Melinda y Melinda*, *El sueño de Casandra*, *Conocerás al hombre de tus sueños*), Remi Adefarasin (*Match point*, *Scoop*), Javier Aguirresarobe (*Vicky Cristina Barcelona*) y Harris Savides (*Si la cosa funciona*), grandísimos directores de fotografía, algunos de ellos oscarizados; sin embargo, su influencia ha sido menor en la configuración del estilo de Allen que la de los cuatro nombres ya descritos.



El mar asturiano, recogido por Aguirresarobe en *Vicky Cristina Barcelona*

Woody Allen, como vemos, reconoce estar influido por Gordon Willis más que por ningún otro director de fotografía, en relación con la visión de conjunto de toda la

composición del cuadro, en la que prima la visión de los elementos contenidos en el cuadro sobre los actores, que no necesitan estar enfocados por la cámara para hablar. Lo importante, de esta forma, es la simbología que puedan tener las imágenes en relación con lo que los actores estén diciendo en ese momento. Y del mismo modo que las habitaciones del apartamento de Ike Davis en *Manhattan* son enfocadas buscando quebrar el espacio, provocando una sensación claustrofóbica, las imágenes con puentes ayudan a los personajes a tomar decisiones, al mostrarse en espacios abiertos que liberan la mente y colaboran con ella para realizar esos cambios vitales que los puentes significan. Ejemplo señero de esto son los planos estáticos de *Annie Hall* o *Manhattan*, como se verá en el epígrafe 8.2.

Por su parte, Carlo Di Palma incorpora la querencia del director por el plano secuencia (que veremos después en detalle), por el movimiento, por la suciedad de las imágenes (las calles de *Hannah y sus hermanas* son distintas a las de *Manhattan*), y prolonga la importancia de los fondos urbanos no sólo como complemento estético, sino como necesidad, debido a que el movimiento de la cámara y de los personajes se ven reforzados al referenciar dicho movimiento con algún tipo de hito urbano. Las películas de Di Palma son las que presentan visiones no necesariamente preciosistas de los puentes, pese a que estos elementos asoman en casi todas ellas y siempre con un relevante significado en relación no sólo con el argumento, sino con el propio concepto de rodaje del operador de fotografía, haciendo más crípticas sus apariciones. De Di Palma destacamos los puentes de los prolongados paseos de *Balas sobre Broadway* o de *Todo lo demás*, que reflejan esa idea

Sven Nykvist es relevante por cuanto su tradicional apego a los primeros planos, que ilumina con maestría (como podemos ver en cualquiera de las películas en las que trabajó junto Bergman), no se ve especialmente reflejado en las películas fotografiadas para Allen. La voluntad del director en cuanto a los movimientos de cámara y de primacía del fondo sobre el primer plano era tal que el fotógrafo sueco hubo de limitarse a seguir las órdenes del director americano, y creemos que su colaboración no tuvo continuidad por los puntos de vista tan diferentes que tenían ambos en su concepción fílmica. Zhao Fei inaugura el conjunto de operadores que destacan por su capacidad

para iluminar bien, con colorido y texturas posmodernas. El director, hace pocos años, declaraba que le gustaban "los directores de fotografía que son grandes especialistas en iluminación"<sup>888</sup>, y que "la luz y la composición del encuadre son dos cuestiones universales"<sup>889</sup> que deben tenerse en cuenta al rodar una escena. De ambas frases se deduce que, desde las películas rodadas tras la separación con Carlo Di Palma, Woody Allen es la persona que se encarga de la composición de la escena.

Por tanto:

- Gordon Willis enseñó a Allen la utilidad del estatismo de los planos y la querencia por espacios abiertos, favoreciendo la aparición de parques, bordes fluviales o playas -repletos de puentes y *piers*- en la filmografía alleniana.
- Carlo Di Palma influye en los movimientos de cámara que comienzan o terminan en un elemento escénico, y dentro de dichos elementos los puentes cobrarán especial importancia.

---

<sup>888</sup> *Ibidem*, p.66.

<sup>889</sup> *Ibidem*, p.67.



#### 10.1.4. CARACTERÍSTICAS ESCENOGRÁFICAS

*En el que se refleja la importancia que presenta para el director Woody Allen el rodaje en localizaciones exteriores. Los planteamientos generales escenográficos del autor.*

El rodaje en exteriores será otro de los elementos capitales que homogeneiza y distingue a la filmografía alleniana, pues para el director los espacios exteriores reales dan a la filmación una verosimilitud que no se puede recrear (Allen, además, considera que “es mucho más divertido el rodaje de exteriores, aunque sea más seguro rodar en estudio”<sup>890</sup>). Se trata de una característica compartida con el resto de directores del *New Hollywood* tal y como vimos en el capítulo 7; esta actitud de apoyar la ficción en escenarios reales tendrá como consecuencia que el director desarrolle un lenguaje escenográfico propio, compuesto por una serie de enclaves-tipo repetidos continuamente. Y así como una sonata de Beethoven podría separarse en figuras musicales recurrentes como el trémolo, la alternancia súbita de *fortes* y *pianos* o la concatenación abrupta de ritmos binarios y ternarios, o un cuadro neoplasticista de Mondrian se compone de líneas ortoédricas entre las que se intercalan los mismos colores (negro, rojo, amarillo, azul), las películas de Allen presentan un paisaje urbano de aceras interminables, parques, cines y tiendas de comida, discos o libros... y puentes. Y no habrá más: rara vez encontraremos a sus personajes en el metro -sólo en *Bananas*-, hablando en el interior de un coche -*Interiores*- o comprando ropa -*Alice*-.

---

<sup>890</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.282.





Mia Farrow y Joe Mantegna visitan Times Square en *Alice*

En la fase de preproducción de cada película, Woody Allen elige los exteriores junto con el director de fotografía, y una vez que se han puesto de acuerdo no visitan dichos lugares hasta el momento del rodaje. Una vez comenzada la fase de rodaje vuelve a reunirse con el director de fotografía y decide sobre la marcha la puesta en escena; el director de fotografía dispone la iluminación y sólo entonces entran los actores y se les indica por dónde deben caminar<sup>891</sup>. En el fondo, es la idea de puesta en escena que ya pregonara Claude Chabrol en *Cahiers du Cinema*, al hilo de la *Nouvelle Vague*, en la que interviene una noción pictórica, y que por tanto acerca el cine a la pintura más que al teatro<sup>892</sup> (a diferencia de lo que ocurría en la época de los grandes estudios).

Antes de rodar, Allen prepara personalmente las composiciones de las tomas: “hay directores que no miran por la cámara, confían en su operador. Yo nunca podría hacer eso. Primero me decido por la toma que quiero y luego el cámara mira mi propuesta y me dice: “está genial, o ¿no sería mejor que en vez del barrido horizontal hiciéramos un *travelling* en esta parte?”, y lo hablamos un momento. Él se encarga de la iluminación general y yo traigo a los actores y les digo lo que deben hacer”<sup>893</sup>. Di Palma confirma este modo de trabajar: “elegimos un estilo general y luego inventamos todo los días. La cámara, aquí. Vamos a ver *locations*. Tenemos libertad, pero el estilo de la

<sup>891</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.59.

<sup>892</sup> CHABROL, Claude, GUÉRIF, François, *Cómo se hace una película*, Alianza, Madrid, 2004, p.13.

<sup>893</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.265.

película, su calidad visual, la elegimos al principio, en la primera lectura del guión”<sup>894</sup>. Al director neoyorquino le gusta “llegar al plató sin ideas preconcebidas. Cuando llego no tengo ni la más mínima idea de cómo voy a rodar lo que tengo que rodar, ni tampoco he intentado pensarlo”<sup>895</sup>. Esa relevancia de lo visual frente a lo verbal queda manifestada por Allen en otra entrevista: “el primer error que un director debe no cometer es el de evitar hacer algo que no aporte nada a tu visión”<sup>896</sup>. Y concreta los dos momentos claves de una película, de nuevo desde el punto de vista visual: “es importante el modo en que se empieza una película. Es importante que el principio y el final tengan una cualidad especial de algún tipo. La primera imagen que hay sobre la pantalla para mí es importante, en los tres o cinco primeros minutos tienes ya esa sensación de si estás o no en buenas manos”<sup>897</sup>. Y no hace falta ver más que *Hannah y sus hermanas*, *Manhattan* o *Match Point* para admirar cuántas cosas es capaz de contarnos Allen en poco más de cinco minutos de película, y cómo esos cinco primeros minutos logran fusionarse con los minutos finales en unas aperturas y cierres de película asombrosos. Es lo mismo que aconsejaba Billy Wilder a Cameron Crowe: en un momento dado de las entrevistas que mantuvieron ambos, luego reflejadas en un libro, Wilder inquiriere a Crowe: “¿cómo va con el tercer acto (de su nueva película)?”. Cuando éste le confiesa que está intentando resolver varios problemas, el viejo maestro le responde: “si tiene un problema en el tercer acto, el verdadero problema está en el primero”<sup>898</sup>, mostrando la fuerte relación que existe entre los comienzos y los finales, verdadero caballo de batalla de todo guionista cinematográfico<sup>899</sup>.

Es decir, que por una parte se establecen los lugares y después, conforme esté desarrollándose la película, se dispone la escena dentro de esa localización. Como afirma Allen, “uno ve cuándo una localización sirve y cuándo no”<sup>900</sup>. “Cuando damos con una localización formidable, si funciona visualmente la escena se modifica para adaptarla al lugar en cuestión. Del mismo modo, el guión nunca se acaba de escribir

<sup>894</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.222.

<sup>895</sup> TIRARD, Laurent, *Op. cit.*, p.55.

<sup>896</sup> *Ibidem*, p.59.

<sup>897</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, pp.41-42.

<sup>898</sup> CROWE, Cameron, *Op. cit.*, p.317.

<sup>899</sup> Coincide además que ambos realizadores tengan el récord de nominaciones a los Oscars como guionistas. 15 de momento para Allen, 12 para Wilder.

<sup>900</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.316.

hasta que está hecha la película”<sup>901</sup>. Y en otra entrevista abunda en la idea de la relatividad del guion: “en los guiones todo está escrito con el mayor detalle, y sin embargo son muchas las cosas que cambian nada más iniciarse el rodaje. El *script* sirve de partida, pero continúa rescribiéndose en el rodaje”<sup>902</sup>.

Pensamos que la capacidad que tienen los puentes para cerrar la escena dejando a lo lejos más campo de visión, a modo de transparencia del horizonte que se ve a lo lejos, es aprovechada por la cámara alleniana en esas localizaciones exteriores de una forma significativa, dando fondo y masa compositiva al paisaje fílmico. También por ello pensamos que Allen muestra querencia por las farolas o postes verticales en primer plano, para componer una línea vertical en primer plano y otra horizontal (el tablero del puente) al fondo, generando de ese modo una profundidad de campo estética e inestable al mismo tiempo, que nos relaciona con el cuadro que veíamos en el punto 3.3 de Cézanne.



*La montaña de Sainte-Victoire, vista desde Bellevue* (Paul Cézanne, 1882-1885); *Manhattan*, de Woody Allen

Además es relevante cómo en los dos únicos momentos de su filmografía en que se muestra un rodaje con localizaciones exteriores<sup>903</sup>, en metapelículas que se ruedan dentro de la película, salen puentes al fondo de la imagen. Así, tanto en las imágenes que aparecen de las películas que se ruedan dentro de *Recuerdos* y dentro de *Un final made in Hollywood*, se observan cerrando la imagen (y también la metaimagen que se

<sup>901</sup> *Ibidem*, p.124.

<sup>902</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.45.

<sup>903</sup> En *Acordes y desacuerdos* sí aparecen escenas de una película sin un puente en la escena, pero al tratarse de un rodaje en estudio no puede ser tenido en cuenta.

va a rodar en la metapelícula) un embarcadero que se pierde en el mar y un viaducto urbano, respectivamente. Pensamos que el director inserta puentes en estas secuencias a modo de autohomenaje a su propia forma de rodar, citándose a sí mismo al mostrar los elementos que suele enfocar él mismo en sus películas.

Por tanto, en resumen:

- Al igual que otros directores del *New Hollywood*, Woody Allen desarrolla la práctica totalidad de sus rodajes en localizaciones reales, exteriores o interiores, desarrollando por ello un lenguaje escenográfico propio compuesto de diferentes figuras recurrentes.
- En la escenografía alleniana la composición del espacio condiciona la disposición y movimientos de los personajes e incluso la concepción misma del guion.
- Allen utiliza puentes de gran tamaño para dar profundidad de campo a determinadas escenas, creando así un telón de ricas y variadas texturas y luces.
- En los dos únicos momentos en que se muestra un rodaje en exteriores dentro de una de sus películas, observamos un puente y un embarcadero.



#### 10.1.5. EL PLANO SECUENCIA ALLENIANO

*Sobre la importancia del plano secuencia en Woody Allen. La importancia de los hitos urbanos en el movimiento de la cámara.*

Como indicábamos en el epígrafe 7.4, en el *New Hollywood* se desarrollarían todas las posibilidades expresivas y cinematográficas del plano secuencia. Es cierto que podemos encontrar puntualmente planos secuencia en películas anteriores, pero a partir de los años 70, gracias a la maduración de la comprensión visual del espectador, los directores utilizarían cuantiosamente dicho recurso técnico. En ese punto escribíamos también que esta figura resultaba particularmente relevante para justificar el tratamiento visual de los puentes en el cine de Woody Allen.

La relación entre el uso del plano secuencia y el modo con que el espectador percibe el paisaje real puede englobarse en la renovación técnica y visual que se produjo a raíz de la *Nouvelle Vague*. Para Gilles Deleuze el plano secuencia constituye uno de los síntomas que evidencian la maduración del arte fílmico ligado a dicho movimiento -ya escribimos en el apartado 7.3 que es un antecedente del *New Hollywood*-, pues se logra fusionar la imagen y el movimiento en un solo todo conceptual, logrando aunar en la misma unidad visual una multiplicidad de planos de diferentes profundidades y con relaciones semióticas entre ellos. El filósofo francés compara esta maduración con el fenómeno que se produce en la pintura del siglo XVII, en la que los elementos del cuadro se interpelan entre sí de un plano a otro<sup>904</sup>. También el crítico André Bazin -uno de los padres intelectuales de la *Nouvelle Vague*- veía en el medio cinematográfico "la herramienta artística más capacitada para representar lo que describió como la bella y natural ambigüedad del mundo real"<sup>905</sup>. Bazin creía que el cine debía describir la realidad tal y como la vivimos, y para ello sugería el uso de técnicas como la toma larga, el rodaje mediante cámara móvil o la confección de composiciones profundas, para narrar mediante planos americanos y planos generales la presentación de múltiples acciones, incidentes, diálogos y gestos<sup>906</sup>. Esta manera de rodar exigía una

---

<sup>904</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento... op. cit.*, p.44-47.

<sup>905</sup> Leído en CAIRNS, Graham., *Op. cit.*, p., 248.

<sup>906</sup> *Ibidem*, p.248.



madurez visual al espectador que no existía en los años 1910-1920, época del desarrollo de la gramática fílmica que prevalecería durante varias décadas: no en vano, la influyente *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Serguéi Eisenstein, 1925) se compone de numerosos primeros planos centrados en una única acción, y apenas hay movimientos de cámara. Este lenguaje -que podemos denominar como *clásico*- le permitía al director asegurarse de que el espectador estaría únicamente concentrado en lo que él pretendía comunicar; así, dicha gramática sería abundantemente empleada por los directores del Hollywood clásico, que abusaban de primeros planos y planos medios despreciando las posibilidades expresivas de la profundidad de campo. Sólo algunos directores desarrollarían un lenguaje distinto; por ejemplo, John Ford -ya escribimos en el punto 7.3 sobre la influencia de Ford en el *New Hollywood*- mostró en las secuencias que rodara en Monument Valley que la profundidad de campo no era simplemente un horizonte abierto al uso de la célebre secuencia de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) que concluye Escarlata declamando “a Dios pongo por testigo que jamás volveré a pasar hambre”, sino una distribución de planos en la misma imagen, entendiendo así que la imagen, como dice Bonitzer, no era una simple ventana abierta a la escena que se desarrolla tras la cámara, sino toda una superficie de registro<sup>907</sup>.



Frente a las dos dimensiones de *Lo que el viento se llevó*, la profundidad de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), dos concepciones opuestas en películas del mismo año (1939, tal vez la mejor “añada” de la historia junto a 1974). De un lado, el manierismo y el perfeccionamiento de lo conocido en una película *de estudio*. De otro, la innovación del gran narrador americano

<sup>907</sup> BONITZER, Pascal, *Op. cit.*, pp.81 y ss.

También pensamos que el origen del desarrollo técnico relacionado con los planos secuencia puede buscarse en el musical, y más concretamente en las películas de Fred Astaire, que exigía para sus números de baile un rodaje mediante "planos largos en los que la cámara, sobre una grúa o un carro, seguía con suavidad las evoluciones del bailarín"<sup>908</sup>, a diferencia de lo que ocurría en los musicales anteriores. Además, creemos que el movimiento de la cámara concebido para llegar a un sitio concreto sobre el que se detiene -el sujeto de la escena-, tan fundamental para justificar la relación entre los hitos urbanos y los movimientos de cámara que pivotan en torno a la existencia de aquéllos (tal y como señalaremos a continuación), está íntimamente relacionado con la concepción filmica de las secuencias de baile de Astaire.

De entre todas las técnicas cinematográficas, quizá sea el plano secuencia el que mejor uso haya dado a las superficies de registro bonitzerianas. Definamos primero el plano secuencia como una secuencia creada sin cortes, con la cámara rodando de forma continua y realizando los diferentes tipos de encuadres que se requieran a través del movimiento o del *zoom*. La dificultad en la utilización de este recurso estriba en la cantidad de elementos implicados en la secuencia ya que, a mayor número de elementos, más perfecta ha de ser la coordinación de todos ellos. No es lo mismo rodar un plano fijo de quince minutos en el que los personajes simplemente pasan por delante de la cámara que, por ejemplo, la célebre secuencia de *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) en la que el director retrató toda una época paseando la cámara por el salón de la casa del marqués de Leguineche.

El primer director en emplear profusamente los planos secuencia fue Orson Welles, con escenas memorables como la de la cena en *El cuarto mandamiento* (*The magnificent Ambersons*, 1941) y la que concluye con la explosión del coche en *Sed de mal* (*Touch of evil*, 1958), una de las cimas de la historia del cine. Ya en el *New Hollywood* diferentes directores harían del plano secuencia una de sus señas de identidad: Martin Scorsese (*Uno de los nuestros* -*Godfellas*, 1990-), Brian de Palma (*Ojos de serpiente* -*Snake Eyes*, 1998-), Robert Altman (*El juego de Hollywood* -*The player*, 1992-), Stanley Kubrick (*El resplandor* -*The shining*, 1980-) o Woody Allen.

---

<sup>908</sup> CHION, Michel, *Op. cit.*, p.117.



El memorable plano secuencia de *Uno de los nuestros*, un prodigio narrativo que nos lleva junto con Henry Hill (Ray Liotta) y Karen (Lorraine Bracco) por todas las dependencias de un restaurante a lo largo de más de 3 minutos de cámara continua

Si George Stevens decía que el cine, en su forma más eficaz, era "la eficaz sucesión de una escena tras otra"<sup>909</sup>, Allen lleva esta máxima hasta sus últimas consecuencias, logrando que sus películas acaben constando de unas pocas escenas yuxtapuestas, normalmente rodadas *como* planos secuencia. El director explica cómo "la experiencia me ha enseñado cómo hacer estas escenas de planos secuencia de manera eficaz. El truco está en mantener la acción en movimiento del modo adecuado. Mantener la cámara y los actores en movimiento y asegurarme de que el actor o actores se vean de la manera y el tiempo adecuados"<sup>910</sup>. La utilización de estas escenas se ha convertido, de este modo, en un cliché más del cine alleniano, como reconoce él mismo: "Hay un par de tipos de tomas que siempre incluyo en mis películas. Una es rodar a la gente andando por la calle en dirección a la cámara hasta que se acercan tanto a ella que la cámara comienza a hacer un travelling. La otra es filmar a la gente caminando por la calle mientras la cámara avanza en paralelo por la otra"<sup>911</sup>.

<sup>909</sup> MAMET, David, *Bambi contra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*, Alba, Barcelona, 2008, p. 85.

<sup>910</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.171.

<sup>911</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.271.



Al inicio de *Annie Hall*, Allen y Tony Roberts caminan por la calle mientras discuten. Una vez que ellos llegan a la altura de la cámara, siguen caminando mientras ésta los sigue. Al detenerse, los actores siguen caminando y hablando como si el montaje no fuera con ellos

Leyendo éstas y otras declaraciones parece como si Allen no tuviera una gran voluntad estilística, contentándose con hacer películas de la forma más sencilla posible, por mucho que a lo largo de toda su producción haya utilizado un número elevado de opciones artísticas y técnicas en todos los niveles, desde el tipo de relato a la manera de filmar o de realizar el montaje final. Frente a la técnica de algunos cineastas de su generación como Kubrick o de Palma (auténticos obsesos de la perfección visual de cada plano), él prefiere que el guión fluya en la pantalla, e incluso justifica su falta de interés en la técnica debido a que él se inició en el mundo del cine como escritor<sup>912</sup>, afirmando también que prefiere sustraerse "de la posibilidad de poner un plano maravilloso antes que estropear un gag por ello"<sup>913</sup>. De ahí pensamos que sus "planos maravillosos" (por emplear su misma terminología) han de encajar siempre en la historia, y que cuando aparecen tienen siempre un significado potente, y en ningún caso gratuito.

Es célebre la obsesión de Allen, ya comentada en este capítulo, de simplificar al máximo su vida, tratando de ser metódico en todas las facetas siguiendo el precepto de

<sup>912</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.62.

<sup>913</sup> *Ibidem*, p.63.

la Navaja de Ockham<sup>914</sup>. La ventaja del plano secuencia es que, si está bien organizado y presenta un montaje escénico sencillo (y los de Allen lo presentan, porque no suele intercalar varios hilos argumentales en ellos<sup>915</sup>), resuelve en pocos minutos de rodaje muchos minutos de película, ya que es más rápido rodar de este modo que realizando técnicas de plano-contraplano. Así, el empleo de los planos secuencia representa para Allen una forma rápida de resolver un rodaje. “Creo que tengo mis propios clichés. Para empezar, una tendencia urbana muy marcada. En todas mis películas verás a gente caminando y hablando por la calle, sentada en un restaurante o haciendo vida en un apartamento. Creo que hay ciertos aspectos y cuestiones que se repiten una y otra vez en mis películas aunque quizá no en todas. Y creo que en los últimos diez o doce años más o menos he desarrollado un estilo fotográfico que, a excepción de una cinta como *Zelig*, se ve marcado por el empleo de largos planos máster y la ausencia total de planos que sirvan para cubrir distintos ángulos de una misma escena”<sup>916</sup>. Al mismo tiempo, estos planos máster<sup>917</sup> crean “una experiencia cinematográfica más rica, sensorialmente más activa y viva, y así, más realista”, según indica Bazin<sup>918</sup>. Ante la complejidad de la imagen que va modificándose conforme se mueve la cámara dentro de una misma secuencia, el espectador se ve obligado a aplicar el proceso de atención selectiva en su asimilación de la película. Se crea así una imagen de tipo fenomenológico, repleta de múltiples incidentes y momentos insustanciales que sin embargo caracterizan el entorno físico<sup>919</sup>. De este modo, a nuestro entender, Woody

---

<sup>914</sup> Que puede expresarse también como “en igualdad de condiciones, la solución más sencilla es probablemente la correcta” (o *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, no han de presumirse la existencia de más cosas que las absolutamente necesarias). Esta expresión designa el principio metodológico de economía del pensamiento elaborado en el siglo XIV por Guillermo de Ockham que en su metodología *afeitaba como una navaja las barbas de Platón* ya que de su aplicación se obtenía una notable simplicidad ontológica, por contraposición a la ontología platónica. Aplicado a la vida de Allen, consiste en optimizar y simplificar los procesos. Por ejemplo: “¿por qué contratar actrices si ya sales con una?” Quizá de ahí provenga su afición a establecer relaciones laborales con sus parejas habituales en la vida real, Diane Keaton y Mia Farrow.

<sup>915</sup> No obstante, el plano secuencia nunca deja de ser una técnica visualmente compleja que requiere una cuidada planificación estética previa: como apunta Dreyer, la dificultad estriba en que “no sólo está en cambio perpetuo el encuadre sino también toda la composición de la imagen y, con ella, la composición de los colores”. DREYER, Carl T., *Op. cit.*, p.85.

<sup>916</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.307.

<sup>917</sup> Un plano máster es un plano rodado de una sola vez en el que hay un solo hilo argumental, o hay uno que prima sobre los demás, que quedan reducidos a injertos dentro de toda la secuencia. Hay directores que introducen cortes de primeros planos en la posterior fase de montaje, alterando así la esencia del mismo (no así Woody Allen). Es decir, que mientras que para Allen todo plano máster *rodado* es un plano secuencia *montado*, para otros directores no tiene por qué serlo.

<sup>918</sup> BAZIN, André, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 2001, p.375.

<sup>919</sup> *Ibidem*, p.375.

Allen no sólo ahorra tiempo (y dinero) en sus rodajes al emplear profusamente los planos secuencia, sino que también logra potenciar el hecho de que el entorno cobre un significado especial en cada minuto de la película. El paisaje urbano, así, y especialmente desde las películas con Carlo Di Palma, no se emplea como composición escenográfica teatral en planos aislados, sino que gracias al objeto constructivo existente en el cuadro la cámara tiene definido el movimiento, el comienzo o la finalización del plano secuencia; así, los hitos urbanos en el cine de Allen definen la propia construcción espacial de la escena en la que se mueven los personajes.

Deleuze proponía diferenciar dos tipos de movimiento, el de la cámara y el de los personajes, y analizar a continuación los movimientos relativos entre personajes, objetos y cámara<sup>920</sup>. Como vemos, Allen mueve la cámara atendiendo no sólo a las figuras humanas, sino también a las figuras urbanas, e incluso podríamos establecer una comparación un tanto singular: así como Luis García Berlanga une distintas escenas con un solo golpe de cámara aprovechando grupos de personas, Woody Allen emplea elementos urbanos para condicionar dichos movimientos, por lo que los edificios son para el neoyorquino lo que para el valenciano son los grupos de personas.

Es decir, que el paisaje que percibimos de Nueva York (o Londres, o Venecia, o Barcelona, o París) en las películas allenianas está directamente relacionado con los planos secuencia que pivotan visualmente en torno a las construcciones más relevantes de la ciudad: los hitos. Y dentro de ellos creemos que Allen se fija en los puentes como hitos urbanos singulares para dotar de expresividad a sus escenas. Así, del mismo modo que John Ford refuerza expresivamente el paisaje de Arizona con los *hoodos* de roca arenisca del Monument Valley, que aparecen solos en el paisaje como solos están los héroes de *La diligencia*, *Centauros del desierto* o *Río Grande*, Allen refuerza la ciudad con los puentes, en tanto que símbolos de cambios vitales, de encuentro entre personas, de intercambio de impresiones entre personajes o como representaciones de un lugar, constituyendo puntos de inicio o de llegada de los movimientos de cámara en los planos secuencia<sup>921</sup>. El caminar -la *hodología* que mencionábamos en el epígrafe

---

<sup>920</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento... op. cit.*, pp.39-40.

<sup>921</sup> Dice Girgus que “sus filmes constituyen tanto un texto visual como literario, un texto cinematográfico integral, que comprende imágenes y signos visuales y verbales.” A nuestro juicio, conjugar todos esos signos a lo largo



7.2- en las secuencias allenianas acaba convirtiéndose en un caminar *para algo*, y la simbología del caminar ha de verse reflejada en la aparición de un puente bajo el que pasean, sobre el que pasean, hacia el que pasean o desde el que pasean los personajes que hablan y se cuentan cosas trascendentes tanto para sus vidas fílmicas como para la propia película: para Allen, caminando se habla, caminando se intercambian ideas, caminando se cambia impresiones, caminando se cambia de estado, caminando se modifican los punto de vista, pues un paseo acaba cambiando la propia vida. Y la simbología de un puente refuerza estos cambios mejor que ningún otro hito urbano, mejor que ninguna otra construcción humana.

Así, concluimos afirmando que:

- El plano secuencia es una técnica cinematográfica recurrente para los directores del *New Hollywood* (y para Woody Allen entre ellos).
- Se trata de una técnica que permite exponer con mayor naturalidad el paisaje real, y como tal está vinculado a la renovación estética de los movimientos fílmicos de los años 1960.
- Los planos secuencia de Allen emplean los elementos urbanos, y particularmente los hitos, como lugares que condicionan los movimientos de la cámara.
- La percepción del paisaje urbano que tiene el espectador alleniano queda así unida a la percepción que tenían los peatones entrevistados por Kevin Lynch (a los que hacíamos referencia en distintos momentos de los capítulos anteriores), en el sentido de que la ciudad es una suma de hitos. Y por ello los puentes cobrarán una especial relevancia en su cine.
- La simbología del caminar en el cine de Allen se refuerza desde el punto de vista visual con la inclusión de puentes dentro de los paseos de los personajes.

---

de unos pocos minutos da como resultado el plano secuencia perfecto. GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.35. En esta línea se mueve también el siguiente texto: BURGOS RAMÍREZ, Enric Antoni, "Woody Allen. Retazos de una autobiografía cinematográfica no reconocida", en CAMARERO, Gloria (Ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, T&B editores, Madrid, 2011, pp. 995-1012.

## 10.2. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS CON PUENTES EN LAS PELÍCULAS DE WOODY ALLEN

*En el que se analizan con detalle todas las escenas de la filmografía alleniana en las que aparecen o se mencionan puentes y embarcaderos.*

Cuarenta y cinco son el total de películas aquí analizadas. Woody Allen ha estrenado en España cuarenta y un títulos al cierre de este texto, siendo la última *Midnight in Paris*. Añadimos la rareza que supone *Lily la tigresa*, el telefilme *Don't drink the water* y dos películas más en las que el director interviene como actor y guionista, *¿Qué tal, gatita?* y *Sueños de un seductor*.

El análisis se estructura por películas, ordenadas cronológicamente según el año del estreno en EE.UU. Dentro del estudio de cada cinta se describe en primer lugar el argumento, dado que la aparición de los puentes está relacionada con la trama. A continuación se citan datos significativos de la película, útiles para valorar artísticamente su significado dentro de la filmografía del autor; después se analizan las escenas con puentes, ordenadas también por orden de aparición en la película. A modo de cierre, se citan otras películas relacionadas con la cinta que se está analizando.

Destacamos que en el análisis estudiaremos todos los tipos de puentes, urbanos y no urbanos; precisamente la escasez de los segundos será tomada en cuenta dentro de nuestras conclusiones.

## 1.- ¿QUÉ TAL, GATITA? (1965)

### ARGUMENTO

¿*Qué tal, gatita?* realizada por Clive Donner en 1965, nos cuenta la vida de un playboy y director de una revista de moda, Michael James (Peter O'Toole), que se ve incapaz de ser fiel a su prometida Carol (Romy Schneider). En un intento de enderezar su compleja vida amorosa, James acude a buscar ayuda al doctor Fritz Fassbender (Peter Sellers), un psiquiatra demencial cuya obsesión por el sexo es todavía mayor que la de Michael. Al tiempo, Victor Shakapota (Woody Allen) está enamorado de Carol, pero sólo consigue emparejarse con una burguesa y con una chica dedicada al strip-tease. La película concluye con un descontrolado laberinto de confusiones disparatadas, persecuciones y arreglos de pareja de última hora.

### OTROS DATOS

Esta película supuso la primera aproximación de Woody Allen al cine, en tanto que actor y guionista. Él no quedó en absoluto satisfecho con el resultado, porque a lo largo del rodaje su guión fue modificándose sustancialmente: “si me la hubieran dejado hacer a mí, habría sido el doble de divertida y la mitad de taquillera”<sup>922</sup>. Como consecuencia decidiría que sus futuros proyectos en el cine serían completamente controlados por él. Así, años después, piensa que la película “era una empresa absurda desde el principio hasta el final. Todo en ella era una estupidez y una pérdida de celuloide y de dinero. Fue una horrible experiencia en el cine”<sup>923</sup>. El productor, Charles K. Feldman, no obstante, le convencería para rodar *Casino Royale* (John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath, 1967) poco después. Las condiciones de Allen, además, no creemos que fuesen tan malas como él recuerda: en las películas de Feldman solía haber de tres a doce guionistas, de modo que la contratación de Allen como responsable único del guión constituyó una rareza.

---

<sup>922</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.327.

<sup>923</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.22.

Y es que, pese a todo lo que él dice cuando se le pregunta por esta película, se aprecian elementos en la historia que Allen repetiría en algunas de sus obras<sup>924</sup>: la figura del psicoanalista, la debilidad hacia las mujeres o la antipatía hacia la música de Wagner, y el tipo de humor, con guiños a la *slapstick comedy*, similar a *Toma el dinero y corre* o *Bananas*. El personaje de Woody Allen en *Gatita* es sustancialmente el mismo que luego haría en toda su carrera.

La descripción de cómo se gestó *Gatita* en el jugoso libro de Peter Biskind *Moteros tranquilos, toros salvajes* denota sin embargo que la relevancia de Woody Allen en el film fue mucho más importante de lo que él mismo ha dicho a posteriori. Según Biskind, incluso el promotor original de la idea, el actor y director Warren Beatty (la expresión *qué tal, gatita* era la fórmula con la que él atendía el teléfono en su propia casa) acabó harto de que, en las primeras pruebas de guión, el personaje de Woody Allen fuera cobrando cada vez más importancia, y de que el entonces joven humorista Allen se reservase para sí las mejores frases<sup>925</sup>. La importancia de Woody Allen en el guión fue perdiendo fuerza conforme avanzaba el rodaje, pues acabó desengañado por las muchas correcciones que el productor introducía en su texto<sup>926</sup>. Sin embargo, la escena que más nos interesa en la película resultó la primera en ser rodada, por lo que podemos considerarla pensada por Woody Allen en su totalidad; además, la fecha es significativa, el 1 de diciembre de 1964, su auténtico 29 cumpleaños. Y decimos “su auténtico” porque la escena refleja también la celebración del 29 cumpleaños de su personaje en la película. Conociendo la mente retorcida del actor-guionista, bien pudiera además haber sido improvisada.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

La escena representa el intento de suicidio del doctor Fassbender al modo vikingo, cubierto con el pabellón noruego y descendiendo por el Sena en una

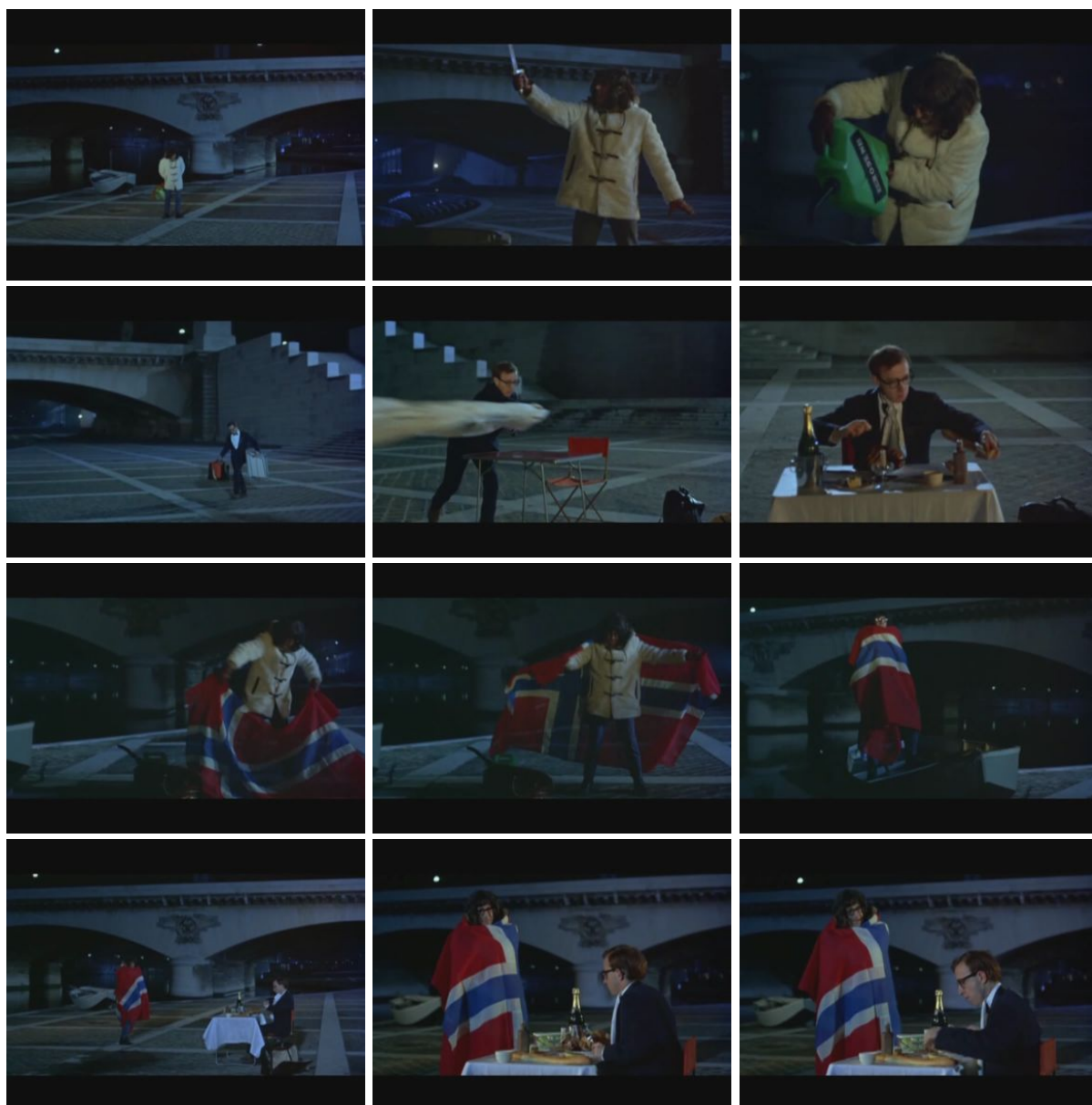
---

<sup>924</sup> Silvia Llopis propone un título alternativo a la película: “El jovencito Woody Allen”. LLOPIS, Silvia, *Op. cit.*, p.220.

<sup>925</sup> BISKIND, Peter, *Moteros tranquilos... op. cit.*, pp.28-29.

<sup>926</sup> AIXALÀ, Pep *Op. cit.* p.40.

embarcación en llamas. El detalle de la enseña, además, provocó que la película se prohibiera en Noruega<sup>927</sup>.



Cuando el doctor va a suicidarse, Victor baja al muelle y sin prestarle atención, se prepara una especie de picnic a modo de cena. Al encontrarse con el doctor, que está en pleno proceso de suicidio, le explica que está celebrando su 29 cumpleaños, y que acude allí cada año. En esta escena aparecen los muelles de París con el puente del Carrousel (Antoine-Rémy Polonceau, 1834) de fondo, el mismo lugar que empleará en su *Todos dicen I love you* varios años después. Es simbólico, sin duda, que la

<sup>927</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.343.

primera escena que rodara Woody Allen como actor, y también como guionista, tuviese un puente como telón de fondo.

La escena se resuelve con Victor recalentando el muslo de pollo de la cena en el fuego con el que Fassbender pensaba incinerarse. Una vez terminada la cena Fassbender, en tanto que psiquiatra, atiende a Victor como si estuviera en su propia consulta. Éste se recuesta en el ataúd para iniciar la sesión psicoanalítica, y uno de los arcos del puente queda estéticamente por encima de sus cabezas a modo de techo de la consulta, reforzando la idea de proximidad médico-paciente de forma un tanto cómica.





## 2.- LILY LA TIGRESA<sup>928</sup> (1966)

### ARGUMENTO

El agente secreto Phil Moskowitz debe desenmascarar el robo de una receta de huevos duros. Otros personajes como el ladrón Adorabla, el Hombre Cobra o Ala Gorda tratarán de ponérselo complicado. La trama los llevará por distintas ciudades de Japón, concluyendo la acción en el puerto de Shanghai.

### OTROS DATOS

La horrible película japonesa *Kizino Kizi*<sup>929</sup> (*Llave de llaves*, en su traducción castellana) fue comprada por el productor americano Henry Saperstein con la idea de que Woody Allen, que había adquirido mucha fama como guionista después de *Gatita*, rescribiera el guión, alterando los diálogos originales. Woody Allen alquiló una habitación en el hotel Stanhope de la Quinta Avenida, montó un proyector y pasó la película varias veces ante un grupo de amigos, con la idea de ir doblando los diálogos originales con las frases que se les ocurrieran en cada momento<sup>930</sup>, realizándose de este modo sin un guión previo. Para rematar el experimento se añadieron algunas escenas nuevas, incluyendo una en la que él mismo aparece como Woody Allen explicando en qué consistía la película, en un precedente del falso documental luego aplicado a otras películas como *Maridos y mujeres*, *Toma el dinero y corre* o *Zelig*. Posteriormente declararía que “nunca me pareció que la película fuera nada más que insípida. Era un ejercicio inmaduro”<sup>931</sup>. Sin embargo, la película tuvo bastante éxito de público, y prueba de ello es que en *Lily* aparecen las dos protagonistas orientales que un año más tarde dieron el salto a Hollywood para rodar *007: Sólo se vive dos veces* (*You only live twice*, Lewis Gilbert, 1967), Mie Hama y Akiko Wakabayashi.

---

<sup>928</sup> También conocida como *Woody Allen, el número uno*.

<sup>929</sup> O *Kagi no kagi*, según leemos en otros sitios. Fue rodada por Senkichi Taniguchi en 1965.

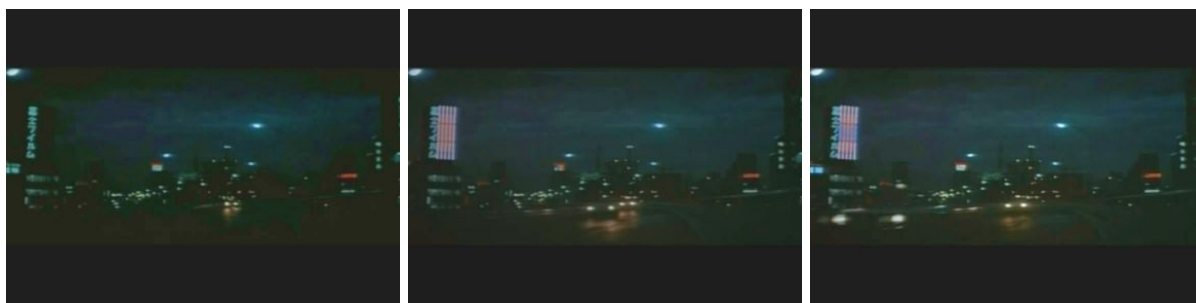
<sup>930</sup> AIXALÀ, Pep, *Op. cit.*, p.42.

<sup>931</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.23.

## COMENTARIO DE ESCENAS

Lo más llamativo en la película, de cara a nuestra investigación, es que en la primera escena aparece un puente en una persecución nocturna. Es decir, oficialmente, al estar registrado Woody Allen como codirector de la película, se trata de la primera escena *firmada* (que no filmada) por el director. No sabemos, porque nos ha sido imposible localizar la original *Kizino Kizi*, si el montaje original comenzaba también con esa escena, pero no deja de ser asimismo simbólico (como ya decíamos antes en *Gatita*), que en esa primera escena montada por él aparezca un puente.

Se aprecia que se trata de un paso superior en el que se desarrolla una persecución nocturna entre dos coches.



### 3.- TOMA EL DINERO Y CORRE (1969)

#### ARGUMENTO

La película describe la vida de Virgil Starkwell (Woody Allen), un delincuente de poca monta cuyas continuas meteduras de pata durante los robos que perpetra le hacen visitar diferentes prisiones. En sus momentos de libertad mantiene una relación amorosa con Louise (Janet Margolin), que va desarrollándose conforme avanza la película.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

En el primer plano de Woody Allen caminando por la calle, en la película y en toda su filmografía como director (al margen de *Lily*), vemos a la izquierda un paso elevado de la ciudad de San Francisco. Virgil lleva un violoncello a cuestas, y cuando se encuentra con un grupo de maleantes, éstos le asaltan, rompiéndole el instrumento y las gafas. Los pasos elevados se ven reflejados como lugares en los que nada bueno puede ocurrir.



En un momento vital complicado, vemos a Virgil caminando taciturno entre las vías del tren. Al fondo observamos cómo cierra la imagen un viaducto urbano de San

Francisco. Virgil, nos dice una voz en off, necesita realizar algún tipo de cambio en su vida porque no logra sacar adelante a su familia.



Virgil huye de un lugar en el que está cumpliendo condena. A lo largo de esa secuencia, vemos a dos policías con perros sobre un puente siguiéndole el rastro. El puente, que suponemos ya ha cruzado Virgil, actúa a modo de puerta entre el presidio y la libertad.



A lo largo de una falsa entrevista, Stanley Krim (Stanley Ackerman) detalla cómo vio y rodó una película sobre un policía que toma preso a Virgil. Podemos ver otro viaducto urbano detrás (también de San Francisco), otorgando una textura sucia e incómoda a la escena, que como en el resto de la película, capta los puentes como elementos que afean el paisaje urbano. ¡Cuánta diferencia entre ésta y el resto de películas allenianas!



A continuación aparece la película que grabó el viandante anterior. Se trata de una escena muy cómica, pues Virgil asalta a un transeúnte que lo identifica como un antiguo compañero de la banda de música. Mientras charlan y recuerdan viejos tiempo, Virgil va quitándole el reloj y la cartera.



Cuando se despiden, el amigo se identifica como policía y le quita la pistola. Siguen entonces hablando mientras se lo lleva preso, y le exige al mismo tiempo que le devuelva los objetos que le ha quitado instantes antes. La vida para Virgil, junto a un



puente, cambia de suerte, siendo la reja que aparece en término medio premonitoria del futuro que le aguarda. La escena constituye además, en líneas generales, el embrión de lo que luego serían los planos secuencia allenianos, de la gente caminando por una acera junto a la cámara, que también va moviéndose acompañándolos.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

La huída de los presos con la cuerda parodia *La leyenda del indomable* (*Cool hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967) o *Fugitivos* (*The defiant ones*, Stanley Kramer, 1958). Fritz, el falso director de cine que aparece durante un robo, es un homenaje velado a Fritz Lang.



#### 4.- BANANAS (1971)

##### ARGUMENTO

Fielding Mellish (Woody Allen) es un probador de productos experimentales que para impresionar a su exnovia Nancy (Louise Lasser), una activista política, viaja a la ficticia república de San Marcos, donde se une al movimiento revolucionario, manteniendo una aventura con Yolanda (Nati Abascal). Tras acabar el propio Mellish como presidente del país centroamericano, es secuestrado por el FBI, que le somete a un juicio y le prepara un final televisado y cómico.

##### OTROS DATOS

El origen de *Bananas* puede encontrarse en *Don Quixote USA* de Richard Powell<sup>932</sup>, si bien el guión tiene también trazas del cuento *Viva Vargas*, del propio Allen.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

En una escena de la película vemos un puente metálico de tipo bow-string en el país bananero (la situación real del puente es Cerro Gordo, Puerto Rico), donde hay un grupo de guerrilleros que van a cometer un atentado. Woody Allen circula sobre él en un jeep, lo aparca, y cuando comienzan a dispararlo vuelve a cruzar el puente huyendo. Después de esto él es secuestrado por los guerrilleros. El puente aquí es mostrado como objetivo militar, uno de los usos más relevantes dados por el cine a los puentes como hemos indicado en el capítulo 8. En la filmografía de Allen este uso, sin embargo, constituye una rareza.



<sup>932</sup> POWELL, Richard, *Don Quixote USA*, Bantam, Nueva York, 1967. ALLEN, Woody, *Cuentos sin plumas*, Tusquets, Barcelona, 2001.

#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Resulta arrolladora la comicidad de *Bananas*, destacando la secuencia en la que Miles prueba el *execuzisor*, que homenajea a la presentación del personaje de Chaplin en *Tiempos modernos* (*Modern times*, Charles Chaplin, 1936), cuando se ve obligado a probar una máquina que le da de comer mientras trabaja.

## 5.- TODO LO QUE SIEMPRE QUISO SABER SOBRE EL SEXO (Y NO SE ATREVIÓ A PREGUNTAR) (1972)

### ARGUMENTO

La película consiste en siete historias cómicas cortas que tratan de responder a otras tantas preguntas presentes en un libro de divulgación homónimo escrito por David Reuben, que entonces gozó de cierta popularidad.

### OTROS DATOS

En la cinta no aparecen puentes, y tampoco resulta destacable la ausencia de los mismos (en páginas posteriores veremos cómo en otras películas allenianas sí hay, sin embargo, “ausencias de puente” significativas), al tratarse de una película realizada a base de capítulos sueltos, un conjunto de *sketchs* cómicos, que no tiene ninguna voluntad escénica.



Woody Allen en su papel más provocador, como espermatozoide en *¿Qué ocurre durante la eyaculación?*, episodio que cierra la película

La película contribuyó a difundir la imagen de Woody Allen como un personaje universal, gracias fundamentalmente al disfraz que portaba en la fotografía adjunta. Así, leemos en un texto de Oscar Tusquets que los jugadores de waterpolo van "tocados

con unas improbables chichoneras (...) que les confieren un aire de Woody Allen haciendo de espermatozoide"<sup>933</sup>.

---

<sup>933</sup> TUSQUETS BLANCA, Oscar, *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp.196-197.

## 6.- SUEÑOS DE UN SEDUCTOR (1972)

### ARGUMENTO

Allan Felix (Woody Allen) es un cinéfilo que admira el éxito de Humphrey Bogart con las mujeres frente a su propio fracaso. Pese a ser divertido y encantador con sus amigas, en especial con Linda (Diane Keaton), la esposa de su mejor amigo Dick (Tony Roberts), cuando tiene una cita se esfuerza tanto por resultar interesante que su verdadera personalidad se desvanece. Con la ayuda de Linda y del espectro de Bogart (Jerry Lacy), que se le aparece en situaciones críticas y le da instrucciones sobre qué decir y cómo actuar, Allan descubre el atractivo de sus propios encantos.

### OTROS DATOS

Esta película es la traslación al celuloide de la obra de teatro homónima del director americano, escrita en 1972. Woody Allen cedió los derechos para que la dirigiera Herbert Ross, que tuvo siempre muy en cuenta la opinión de Allen sobre cómo trasladar al cine las palabras que él había escrito para la escena. Se rodó en exteriores naturales y en apartamentos, no habiendo por tanto mucha diferencia entre este planteamiento y lo que a posteriori definiría Allen en sus propios filmes<sup>934</sup>. Allen dice que “nunca quise hacer una película con *Sueños de un Seductor*, pero luego mis agentes vendieron los derechos cinematográficos de la obra y me alegré. Yo estaba muy contento de que Herbert Ross dirigiera la película”<sup>935</sup>. Incluimos en este texto la película porque generalmente se considera que Ross apenas hizo algo más que mover la cámara, consultando con Allen todas las cuestiones visuales. La buena sintonía entre ambos difiere mucho de lo que el propio Allen comentaba de su otra experiencia como guionista de un director ajeno a él en *Gatita*, ya expuesto.

Después del estreno de *Sueños de un seductor*, el crítico Vincent Canby diría que “Woody Allen es, estoy convencido, el primer cómico inteligente que trabaja en América hoy día, y probablemente del mañana”<sup>936</sup>.

---

<sup>934</sup> FOX, Julian, *Woody. Movies from Manhattan*, Overlook Press, Nueva York, 1996, pp.59-60.

<sup>935</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.47.

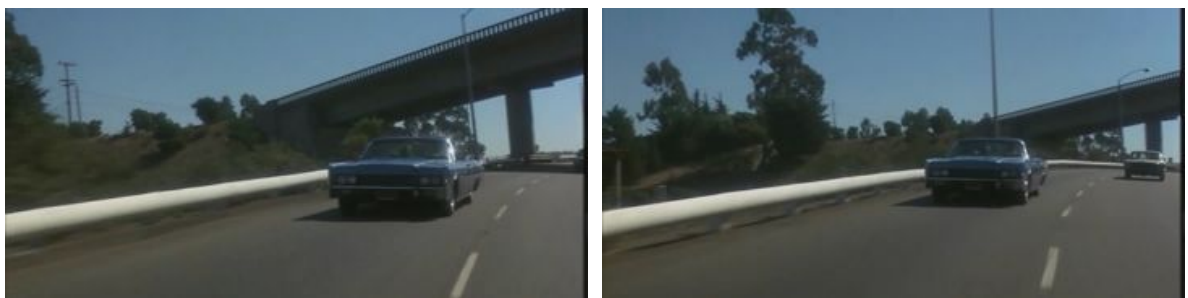
<sup>936</sup> FOX, Julian, *Op. cit.*, p.63.

## COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando Linda, Dick y Allan se van de viaje abandonando San Francisco observamos una de las torres del Golden Gate, que actúa aquí como puerta de la ciudad.



En la misma secuencia, el coche atraviesa un paso superior de la carretera en el entorno de la ciudad californiana, reforzando la idea de que están saliendo hacia otro lugar. Cuantos más hitos se sucedan al cabo del viaje, la sensación de que el lugar de destino está lejos se ve reforzada.



Allan ha conseguido seducir a Linda y pasar una noche con ella. Al día siguiente la acompaña a su casa y vuelve caminando por las calles, feliz de cómo se ha desarrollado todo. Vemos a Allan atravesar una escena tomada con cámara fija, en la que incluso acaba tirando por el pretil de la calle a un hombre que está leyendo el periódico. Destacan tres elementos en la imagen: la existencia de un puente hermoso,



el de Oakland, como símbolo de que se ha establecido una relación; el poste de la luz, que como veremos en películas posteriores se contrapone como elemento vertical a la horizontalidad del tablero del puente; por último, el hecho de que la cámara esté tomando la escena antes de que aparezca Allan y después de que se haya marchado por la lado derecho. Estos tres factores serán habituales en las películas allenianas. Además, incluimos la idea de que se ven dos torres en el puente colgante, algo que sólo ocurre es la filmografía de Allen cuando las relaciones tienen un final feliz, o al menos acaban satisfactoriamente para ambos. El puente que aparece tiene más de dos torres (una rareza en los puentes colgantes), pero el concepto de que las dos torres simbolizan una relación positiva para ambas partes es válido en este caso. Los dos amantes no seguirán juntos, pero su equivalente fílmico, el de Casablanca, tampoco, y no por ello la historia de amor es menos romántica porque siempre les quedará París, a Rick e Ilsa, a Allan y Linda.



## 7.- EL DORMILÓN (1973)

### ARGUMENTO

Woody Allen interpreta a Miles Monroe, clarinetista y copropietario de una tienda de comida sana de Manhattan, que en 1972 ingresa en el hospital para una operación rutinaria de vesícula biliar. A causa de un contratiempo en el quirófano es criogenizado, estado en el que permanece durante doscientos años hasta que los opositores de gobierno totalitario de la época lo descongelan.

### OTROS DATOS

En la cinta no aparecen puentes. Creemos que esta circunstancia se debe a su ambientación en el futuro siglo XXII, con la dificultad que esto acarrea para presentar elementos constructivos actuales<sup>937</sup>. Únicamente aparecen edificios aislados de arquitectura futurista (uno de I.M. Pei y otro de Charles Deaton, por ejemplo), existentes en California y en el campo, donde se encuentra el campamento en el que viven los opositores, en un guiño a *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966).

### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Destacamos, como en todas estas películas de la primera época alleniana, la comicidad física, además de la verbal, resaltando la escena en la que Miles imita los movimientos de un robot como homenaje a la película *El ballet mecánico* (*Ballet mécanique*, 1924), de Fernand Lèger<sup>938</sup>.

---

<sup>937</sup> La dificultad de presentar la ciudad del futuro en una película empleando en ella edificios actuales no sería resuelta hasta *Blade Runner*, en la que Ridley Scott enseñaba a los americanos que si hoy día conviven edificios de muchas épocas distintas en una misma ciudad (especialmente en Europa), seguramente en el futuro vaya a ocurrir lo mismo. Scott presentaba una Los Ángeles en la que se mezclaban los edificios de 1982 (año del rodaje de la película) y de 2019 (año en el que transcurre la acción de la película).

<sup>938</sup> HÖSLE, Vittorio, *Op. cit.*, p.37.

## 8.- LA ÚLTIMA NOCHE DE BORIS GRUSHENKO (1975)

### ARGUMENTO

Se trata de una farsa napoleónica con retorcidos tintes de la literatura rusa<sup>939</sup>. Boris Grushenko (Woody Allen) es un campesino con inclinaciones filosóficas que junto con su amor no correspondido, Sonia (Diane Keaton), maquina un plan para asesinar a Napoleón que está invadiendo Rusia en ese momento.

### OTROS DATOS

En la cinta tampoco aparecen puentes, pese a que hay numerosos paisajes y localizaciones. Grushenko se rodó durante dos años en alrededores de París y Budapest, y el rodaje fue un auténtico tormento, no pudiendo rodar en Budapest en numerosas ocasiones debido al mal tiempo, hasta el punto de que el director dio muchas escenas por perdidas<sup>940</sup>. Es llamativa la falta de localizaciones en las ciudades, pese a que sin duda escogió rodar en Budapest por la facilidad que proporcionan sus calles para mostrarse como una ciudad rusa del siglo XIX.

Con *Boris Grushenko* concluye la fase inicial de la filmografía de Woody Allen, en la que el autor parodia distintas formas cinematográficas o literarias, homenajeando al tiempo algunas de sus películas favoritas. Será a partir de aquí cuando, con la incorporación del director de fotografía Gordon Willis, comience a tomarse en serio la estructura interna de un guión, las técnicas cinematográficas y la voluntad de definir su propio estilo cinematográfico.

### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

El final de *Boris Grushenko* nos muestra a un Boris que ha muerto bailando alegre con la Muerte, mientras se alejan al borde de un río, parodiando la representación de la muerte que hace Bergman en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957).

---

<sup>939</sup> Ellen Chances opina que Allen y Tolstoi comparten relaciones con la naturaleza de la felicidad, la complejidad de las relaciones humanas y el papel de la religión. Leído en LUQUE, Ramón, *Op. cit.*, p.192.

<sup>940</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, pp.76-77.



Boris, acompañado por la Muerte al final de la película, acude a despedirse de Sonia

## 9.- ANNIE HALL (1977)

### ARGUMENTO

Se trata de la historia de dos amantes contada en su mayor parte a modo de *flashbacks*. Alvy Singer (Woody Allen) y Annie Hall (Diane Keaton) acaban como grandes amigos, pero para Alvy esa es la segunda mejor opción. Allen desafía con su cine las convenciones de la tradición, poniendo en primer plano el propio acto de filmación de la película. El recurso a la voz narrativa, a la pantalla dividida, a los subtítulos, a las visualizaciones repentinas, a las rupturas y discontinuidades narrativas y a la complejidad en la construcción de los personajes hacen que la película esté en sintonía con el interés del pensamiento contemporáneo por la autorreflexividad, que se centra en los medios, en el método y en los significantes de la representación cinematográfica.

### OTROS DATOS

*Annie Hall* supone un paso adelante en el progreso artístico e intelectual de Allen. La inventiva visual del film espolea con fuerza el deseo narrativo para crear una obra artística compleja con muchos niveles de interpretación. Tras *El dormilón*, el director comentó que “ahora que he conseguido hacerme un hueco en este mundo no quiero dedicarme el resto de mi vida a hacer comedias de gags. Quiero comenzar a hacer películas más interesantes, poniendo un mayor esmero en la fotografía y el montaje, sacando más partido de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, y no limitarme a que lo cómico impere sobre lo demás”<sup>941</sup>, y esta película puede considerarse como el primer título alleniano en presentar dichas características técnicas, artísticas e intelectuales. A modo de ejemplo, las largas tomas de gente caminando por la calle sin hacer interrupciones en el plano empezó a hacerlas en *Annie Hall*. Tanto celo a la hora de realizar un montaje que resultara redondo provocó cortar mucho material, pues el primer montaje tenía 2 horas y 20 minutos en origen, muy lejos de la hora y media que dura la versión definitiva de la película. En el material perdido

---

<sup>941</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.440.

había, según dice el coguionista Mashall Brickman, algunos de los momentos más divertidos, frescos y sofisticados que jamás haya creado Allen<sup>942</sup>.

Según Girgus, Allen desarrolla en la cinta sus habilidades técnicas y narrativas, dejando para películas posteriores como *Manhattan* la tarea de dotar de más profundidad a sus personajes<sup>943</sup>. Sin embargo, el profesor Ryan Gilbey indica que *Manhattan* e *Interiores* son películas maravillosas, y que incluso cualquier fotograma de las películas sirve como poster que colgar en un salón, pero que *Annie Hall* es algo más: "es el tipo de película que pertenece al ático, al mismo tronco que las cartas de amor bien escritas y los momentos de pena, irremplazables pero no algo con lo que tu puedas soportar enfrentarte cada día"<sup>944</sup>.

Los críticos Richard Schickel en la revista *Time* y Terence Rafferty en *The New Yorker*<sup>945</sup> escribieron que *Annie Hall* se identificaba con Nueva York, y especialmente con los neoyorquinos, como no lo había conseguido ninguna película anterior; el espectador, además, percibe el cariño de Woody Allen hacia Nueva York por el desastroso viaje a California narrado en la película<sup>946</sup>.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

En esta escena, la pareja aparece junta con un embarcadero al fondo. Él le pregunta a ella por sus novios anteriores, se ríen, están felices, en una actitud muy cariñosa, y el embarcadero aparece cerrando la escena. Alvy nos cuenta en *off* uno de los días más felices de la relación, que pasan en Long Island. La escena está rodada en Amagansett (en la auténtica Long Island), cerca de donde Allen vivió de pequeño en casa de sus abuelos. Al principio el embarcadero no aparece en toda su extensión, y el

---

<sup>942</sup> FOX, Julian, *Op. cit.*, p.90. Por ejemplo, existía un partido de baloncesto entre jugadores profesionales e intelectuales de todo tipo (Kafka y Nietzsche entre otros) entre los que jugaba Alvy Singer, y que perdían estrepitosamente contra los profesionales.

<sup>943</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.68. Para Girgus, además, el objetivo de Allen era hacer grandes películas sobre mujeres, no sobre él mismo.

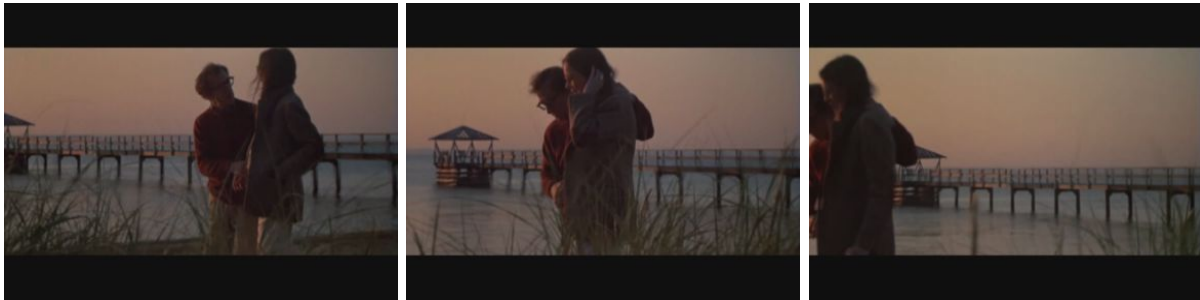
<sup>944</sup> GILBEY, Ryan, *Op. cit.*, p.160.

<sup>945</sup> FOX, Julian, *Op. cit.*, p.97.

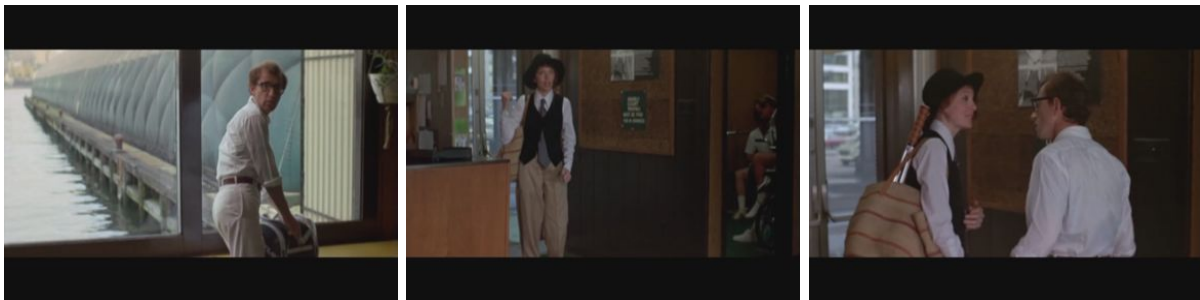
<sup>946</sup> La antipatía hacia California puede verse en la descripción de Hollywood, en 1955, a su amigo Jack Victor: "no tiene nada que ver con el sistema de Nueva York de robar todo aquello que no está clavado e ir directamente a aplastar a los más débiles" AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.24.



movimiento de la cámara nos muestra después el final de la estructura, premonición del final también de la relación amorosa.



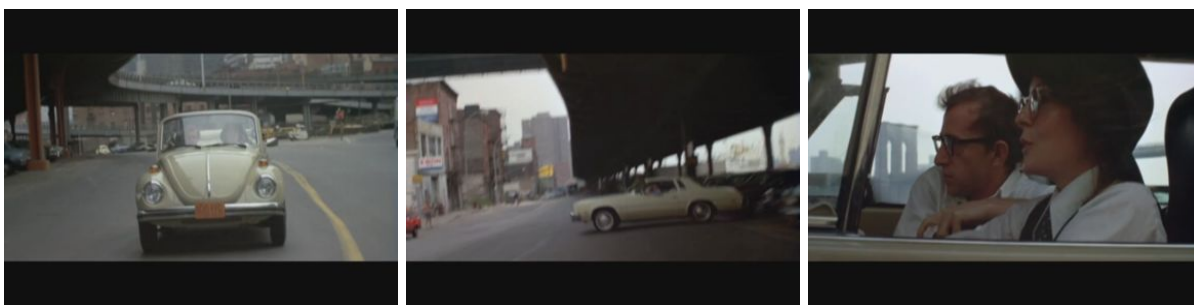
Esta otra escena pertenece al momento en que Alvy recuerda cómo se conocieron. Él aparece con un muelle que se pierde al fondo, y Annie en la puerta. Finalmente, la cámara lo sigue hasta la puerta, y se van juntos.



Entonces se montan en el Volkswagen de Annie, y ella conduce por South Street hablando de sí misma, de lo caótica que es su vida, mientras la cámara nos muestra al tiempo una conducción asimismo caótica bajo un viaducto. La toma desenfocada y nerviosa y el propio viaducto Franklin Delano Roosevelt Dr, del que se ven las pilas y la parte inferior del tablero, ayudan a provocar la hilaridad del espectador. Al tiempo, estas tomas se alternan con otras de la pareja: él aparece sumamente nervioso y ella sin embargo parece que controla la situación. En estas imágenes podemos ver una de las torres del puente de Brooklyn, que como pensamos, simboliza que los dos personajes que aparecen en primer plano, que están conociéndose y hablando por primera vez de ellos mismos, van a terminar por ser pareja. También pensamos que el hecho de que sólo aparezca una torre nos indica que la relación no acabará bien<sup>947</sup>.

---

<sup>947</sup> La relación “puente = pareja” y “aparición de una pila (o un estribo) = inestabilidad” será una constante en la filmografía del director.



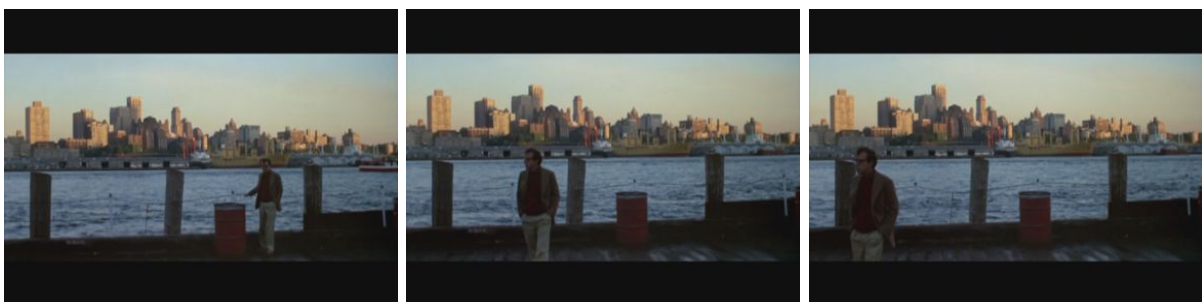
En esta secuencia, rodada en el South Street Seaport Museum en el East River en Lower Manhattan, la cámara fija sigue a la pareja hasta que se paran, apareciendo los puentes de Manhattan y de Brooklyn de fondo. Aunque ya son pareja, él se declara: “yo te adoro”. Él la guía a ese sitio, sabe que ese lugar es especial e importante para él, y coronados por los tableros de ambos puentes, se besan en una preciosa imagen con las últimas luces del día. Volvemos a hacer hincapié en que sólo aparece una torre en la imagen.



Tras la reconciliación de la pareja, después de una temporada separados, se dirigen junto a su amigo Rob (Tony Roberts) hacia Brooklyn en el coche de Annie para ver “el viejo barrio”. La cámara móvil va descubriendo el puente de Verrazano-Narrows (Othmar Ammann, 1964) al fondo, viniendo de un viaducto en sentido transversal. El Volkswagen de Annie, que ya conocemos de otras secuencias, está tomado en un plano continuo, movido, con acción, en el que Alvy recuerda ante Annie sus tiempos de atleta. Tampoco aparecen los dos estribos juntos en ningún momento.



La escena siguiente es significativa de lo que suponen los puentes en tanto que lugar de encuentro de parejas. Después de la ruptura definitiva, Alvy está solo y acude al mismo sitio al que fue en su momento con Annie. Es media tarde, ahora hay un silencio que contrasta con el encendido diálogo que mantenía la pareja cuando visitaron el lugar, no hay luces brillantes en la orilla de enfrente y tampoco enfoca ahora el puente. La cámara nos lo presenta junto a un bidón que había también en la escena anterior, y que entonces aparecía como elemento casual y anónimo. Ahora nada une ambas orillas. Él, quizá para acentuar esa sensación, mira hacia su derecha (la izquierda de la imagen), donde sabemos, por el movimiento de la cámara anterior, que está la vista que contemplábamos antes.



Woody Allen cierra la película con un montaje breve que recuerda los momentos más significativos de la película. Él dice mientras “volvimos a vernos y hablamos de los viejos tiempos”. Todas las imágenes comentadas anteriormente, salvo la del escarabajo

yendo a Brooklyn, que realmente es una escena de tres personas, aparecen en este montaje, junto con otras que se han convertido en iconos de la película.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Annie Hall* ha influido a muchísimas películas americanas desde su estreno, como *Cruzando la calle* (*Crossing Delancey*, Joan Micklin Silver, 1988), *Al otro lado de Brooklyn* (*Over the Brooklyn Bridge*, Menahem Golan, 1984) o *Cuando Harry encontró a Sally*<sup>948</sup> (*When Harry met Sally*, Rob Reiner, 1989), además de las numerosas comedias neoyorquinas protagonizadas por Meg Ryan y Tom Hanks, que encuentran lugares románticos en los muelles y en los parques para desarrollar una relación. Al ser la película fundacional de lo que podríamos denominar “estilo Allen maduro”, podemos asumir que todas las películas que están influidas por películas posteriores de Allen son en cierto modo, “nietas intelectuales” de *Annie Hall*.

La película, además, marca el camino a recorrer para el propio Allen. Y si la película consigue nuevos y originales hallazgos visuales, el uso de los puentes en la cinta es también un compendio de cómo los empleará a posteriori.

<sup>948</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.98.

## 10.- INTERIORES (1978)

### ARGUMENTO

Eve (Geraldine Page), una decoradora de interiores mentalmente inestable aunque de carácter dominante, obsesionada con la armonía y el orden, es abandonada por su marido Arthur (E.G. Marshall). Las hijas de la pareja, Renata, Joey y Flin (Diane Keaton, Marybeth Hurt y Kristin Griffith) adoptan distintas posiciones ante la ruptura de sus padres, y observan cómo dicha separación afecta a las propias relaciones entre ellas, sus parejas y sus propios padres. Arthur inicia una relación con Pearl (Maureen Stapleton), una mujer vitalista y desenfadada, de carácter opuesto a su anterior pareja. En una última escena dramática, Eve se suicida en el mar mientras Pearl es aceptada por las hijas merced a su comportamiento heroico, al evitar la muerte de una de ellas que intentaba seguir a su madre entre las olas.

### OTROS DATOS

*Interiores* es una aguda disección de las relaciones familiares que rompe con el cine practicado hasta entonces por Woody Allen. Calificada por muchos como una mala película de Bergman, elimina cualquier signo cómico y establece un montaje lento, reflexivo y centrado en las relaciones entre las tres hermanas, cuya psique intenta descifrar con imágenes preciosistas que imitan al director sueco. Es también la primera película que realiza Allen sin que él aparezca como protagonista, persiguiendo sin duda eliminar cualquier elemento que pudiera parecer cómico. *Interiores* es un prodigio de puesta en escena, pues se buscaron localizaciones de interiores en unas 50 casas distintas, y en la que se cuidaron muchos detalles hasta entonces menospreciados por el director. Así, el vestuario de Pearl, de tonos vivos, contrasta con el sobrio y anodino de los miembros de la familia de Eve y los tonos suaves y neutros de los interiores diseñados por ella.

### COMENTARIO DE ESCENAS

En la película sólo encontramos un puente. Creemos que frente al despliegue de *Annie Hall*, en la que Allen marca con fuerza el símil puente-relación de pareja, aquí no



hay lugar para ello, al incidir la película en la relación de las hermanas, entre ellas y con sus padres (algo parecido a lo que ocurre en la posterior *Hannah y sus hermanas*, que no tiene puentes en su metraje). Las típicas escenas allenianas de embarcaderos en la playa o de puentes en los parques tampoco caben aquí, por el hecho de que éstas suelen ir relacionadas con momentos señalados de los protagonistas, y el hecho de que *Interiores* sea un drama cuya tensión va *in crescendo* a lo largo del metraje acentúa la ausencia de momentos sin expresividad dramática. Las escenas rodadas en exteriores son escasas y frías. La fotografía consiste en duros tonos grises y hay una ausencia absoluta de planos preciosistas.



En la única escena en que aparece un puente, Eve circula con su hija Flynn en un coche sobre un viaducto urbano de Nueva York. Eve, que se va recluyendo cada vez más en su interior, aparece con gafas oscuras y la cabeza tocada mientras Flynn se limita a conducir, sin apartar la mirada de la carretera. Del puente sólo se nos muestran la barandilla en un momento dado, que aparece poéticamente como una barrera entre Eve y el mundo real que se desarrolla a lo lejos en un plano lejano. Entonces, Eve sube la ventanilla del coche. No hay diálogo ni música, sólo escuchamos el ruido del motor del coche. El puente es utilizado aquí como elemento de separación entre el caótico pero vitalista y cambiante mundo real y la vida de Eve, metódica, adusta y sin color<sup>949</sup>.

<sup>949</sup> La escena parece la descripción visual de lo que dijeran Kotanyi y Vaneigem en 1961: que "la circulación es la organización del aislamiento de todo el mundo. Por ello, constituye el problema principal de las ciudades



## 11.- MANHATTAN (1979)

### ARGUMENTO

Narra la historia de Isaac *Ike* Davis (Woody Allen), un guionista de televisión cuya esposa Jill (Meryl Streep) lo ha dejado por otra mujer (Karen Ludwig). Ike sale con Tracy (Mariel Hemingway), una joven de diecisiete años sofisticada y encantadora que lo ama. Él la adora pero siente que la relación no tienen futuro. Entonces conoce a Mary (Diane Keaton), la amante de su mejor amigo casado, Yale (Michael Murphy), un profesor de universidad que aspira a escribir un libro. Cuando Yale y Mary rompen, Ike comienza a salir con Mary; posteriormente Yale decide dejar a su esposa, Emily (Anne Byrne), y Mary rompe con Ike. Tracy, que sigue adelante con su vida, ha hecho planes para irse a estudiar a Inglaterra, y Ike se presenta en su casa justo cuando ella se dirige al aeropuerto, quedando abierto el final sobre el futuro de la pareja.

### OTROS DATOS

Para muchos críticos *Manhattan* es una versión depurada de *Annie Hall*, y resulta difícil establecer una separación entre ellas, quedando de algún modo ligadas entre sí. Eduardo Torres-Dulce dice, por ejemplo, que *Manhattan* se arriesga mucho más que *Annie Hall*<sup>950</sup>, y Augusto M. Torres afirma que *Annie Hall* no es más que un borrador de *Manhattan*<sup>951</sup>. No somos de esa opinión. Más bien opinamos que mientras *Annie Hall* es mucho más rompedora en cuanto a concepto fílmico y presenta un mayor número de innovaciones narrativas, *Manhattan* es más clásica en el montaje y más estilística en lo visual.

Profundizando en esta última cuestión, recordamos que Girgus escribe: “las soluciones visuales elegidas para representar las situaciones emocionales y sociales que aparecen en *Manhattan* hunden sus raíces en la democracia del deseo”<sup>952</sup>. Así, la

---

modernas. Es lo contrario del encuentro, es la absorción de las energías disponibles para los encuentros o para cualquier tipo de participación, sea la que sea". KOTANYI, Attila, VANEIGEM, Raoul, "Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario", en *Urbanismo situacionista*, GG Mínima, Barcelona, 2007, p.25. El texto original data de 1961.

<sup>950</sup> VV.AA., *El universo de Woody Allen*, Notorious, Madrid, 2008, p.184.

<sup>951</sup> TORRES, Augusto M., *El cine norteamericano en 130 películas*, Alianza, Madrid, 2000, p.366.

<sup>952</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.84.

película es una suerte de coreografía continua de luces y sombras en las que los personajes deambulan tratando de encontrar una situación emocional estable. Brode opina que en ninguna otra película de Woody Allen existe una organización tan brillante de planos<sup>953</sup>, puesto que cada vez que Isaac o cualquiera de los personajes reflexionan sobre la dificultad de relacionarse, la figura aparece comprimida en un lado de la pantalla *scope*. A veces, el resto del cuadro se llena con numerosos objetos, y en otras ocasiones la mitad restante del cuadro se convierte, literalmente, en un vacío visual merced a la colocación de algún objeto que tapa la vista del espectador. Lo que el propio Girgus, por otra parte, denomina “formato D”: descentra, desplaza, disloca y distorsiona<sup>954</sup>.

La idea original de la película, gestada en una serie de conversaciones entre Gordon Willis y Woody Allen, consistía en realizar una película sobre Nueva York en blanco y negro, con música de Gershwin. Mientras que Allen se ocupaba de la música (“en Manhattan lo primero que elegí fue la música y a veces hacía las escenas para que se adaptaran a ella, como en el montaje de la secuencia inicial”<sup>955</sup>), la idea de realizarla en formato *scope* fue de Willis: según el director, “era un mejor modo de jugar con la escala, la gente respecto a la ciudad, y la ciudad en sí”<sup>956</sup>, superponiendo la realidad romántica de la ciudad a los complicados triángulos amorosos del guión. La ciudad, a todos los efectos, dejaba de ser un tapiz o una postal para convertirse, según Allen, en “uno de los personajes de la película”<sup>957</sup>.

Y si todos los elementos de la ciudad cobran vida propia y tienen una razón de ser en la composición de escenas y fotogramas, también en esta ocasión los numerosos puentes que aparecen en el metraje tienen un significado propio, a veces heredados de los que ya vimos en *Annie Hall* o incluso en *Interiores*, y en otras ocasiones dándoles un significado nuevo repetidos en futuros trabajos de su filmografía.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

---

<sup>953</sup> BRODE, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, Odín, Barcelona, 1993, p.198.

<sup>954</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.73.

<sup>955</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.382.

<sup>956</sup> FOX, Julian, *Op. cit.*, p.112.

<sup>957</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.91.

En las primeras escenas de la película quedan delimitados treinta y cinco espacios, que definen además la mayor parte de localizaciones de la película; se trata de un total de 61 planos de los que Santos destaca los tres primeros al relacionarlos con un “hágase la luz” por parte del “creador”<sup>958</sup>. El flujo de escenas de las calles presenta una ciudad llena de energía y vigor que contrastan con la voz en off de Ike, ocupado en encontrar un comienzo atractivo para el libro que pretende escribir. Las dudas mostradas mediante la repetición de “capítulo primero: ...”<sup>959</sup> se oponen a la determinación del montaje, que ya desde el primer momento nos indica que, frente a la complejidad en que se ven envueltos los neoyorquinos, la ciudad en tanto que organismo vivo sabe cómo actuar, cómo cobijar en sus calles a los coches, cómo encender y apagar los semáforos, cómo dar de comer a los habitantes y ofrecerles un trabajo, cómo ofrecerles ocio, y por supuesto, cómo tender puentes a lo largo de Manhattan para que las comunicaciones no se detengan. En las imágenes de esta secuencia siempre encontramos vehículos o peatones, indicando que la urbe es un ente vivo -una constante de los directores de las *sinfonías de ciudad* de los años 20-, mientras que las relaciones familiares estables simplemente no existen. Los encuadres mutilan a los personajes, y conforma una sinécdoque fílmica de una sociedad anónima frente a la ciudad. Para Girgus, “las cabezas desaparecen como señal obvia de irreflexión, las piernas se fracturan sugiriendo un apiñamiento de grotescas marionetas, la gente se dirige a interlocutores invisibles o es observada por ojos que se ocultan”<sup>960</sup>, como ya ocurriera en *El hombre de la cámara*.

<sup>958</sup> SANTOS, Elena, *Op. cit.*, p.44.

<sup>959</sup> Ike está grabándose con un aparato que aparece al final de la película de nuevo. El escritor muestra sus dudas sobre el comienzo del libro que pretende escribir:

“Capítulo primero. Él adoraba Nueva York. La idolatraba de un modo desproporcionado... *no, no, mejor así...* Él la sentimentalizaba desmesuradamente... *eso es...* para él, sin importar la época del año, aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía a los acordes de las melodías de George Gershwin... *eh, no, volvamos a empezar...* Capítulo primero. Él sentía demasiado románticamente Manhattan. Vibraba con la agitación de las multitudes y del tráfico. Para él, Nueva York era bellas mujeres y hombres que estaban de vuelta de todo...*no, tópico, demasiado tópico y superficial. Algo más profundo, a ver...* Capítulo primero. Él adoraba Nueva York. Para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea. La misma falta de integridad que empuja a buscar las salidas fáciles convertía la ciudad de sus sueños en... *no, no, no, suena a sermón. Quiero decir que, en fin, tengo que reconocerlo, quiero vender libros...* Capítulo primero. Adoraba Nueva York, aunque para él era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea. Qué difícil era sobrevivir en una sociedad insensibilizada por la droga, la música estruendosa, la televisión, la delincuencia, la basura... *um, no, demasiado amargo, no quiero serlo...* Capítulo primero. Él era tan duro y romántico como la ciudad a la que amaba. Tras sus gafas de montura negra se agazapaba el vibrante poder sexual de un jaguar... *je, esto me encanta...* Nueva York era su ciudad y siempre lo sería.”

<sup>960</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.73.

En esta sucesión de planos, como decimos, aparecen algunos puentes, generalmente asociados al tráfico de coches o trenes (el ferrocarril elevado junto al Yankee Stadium de River Avenue o una vista parcial de la celosía del puente de Queensboro); también se nos muestran desde un tablero y en la distancia, eso sí, con una sola pila.





La secuencia inicial de Manhattan puede rastrearse en *Piccadilly* (Ewald A. Dupont, 1929), que muestra el nombre de la película en lo alto de un tranvía. Para Webber, esta imagen de *Piccadilly* es un signo del dinamismo que distingue a las ciudades frente al campo<sup>961</sup>

En la primera escena de la película Tracy, Ike, Yale y Emily debaten sobre qué ocurriría si ven a un suicida ahogándose en el mar al haberse tirado desde el puente de Brooklyn, sobre si merecería la pena arriesgarse a salvarlo o no. Emily aclara que llevan 20 años discutiendo el mismo problema. El puente aparece aquí como lugar de suicidio, y más aún, como sitio de tránsito, de paso entre una vida y otra, o como lugar de reflexión<sup>962</sup>.

<sup>961</sup> WEBBER, Andrew, *Op. cit.*, p.3.

<sup>962</sup> Una vez establecido en las categorías nafusianas del capítulo 6 que los puentes son lugar de encuentro para amantes habría que decir que también atraen a los suicidas. Si a la posibilidad del amor se une la de la muerte, el drama gana enteros. Así, en *La chica del puente* (*La fille sur le pont*, Patrice Leconte, 1999) Gabor (Daniel Auteuil) es un lanzador de cuchillos en busca de una ayudante, y Adèle (Vanessa Paradis), una chica que ha ido al puente a suicidarse:

Gabor: *Es su primer intento ¿verdad?*

Adele: *Sí. No me paso la vida en los puentes...*



La primera cita, todavía como amigos, de Ike y Mary, culmina al amanecer frente al puente de Queensboro, o de la calle 59. Los personajes aparecen empequeñecidos ante la magnificencia de la estructura, que se pierde entre las luces. La opacidad de sus figuras se contrapone al carácter difuso, mágico e irreal del puente frente al que se sientan. Se hace el silencio y apenas intercambian frases elogiando la ciudad, como si la vista de la celosía cantilever, junto con los elementos urbanos del primer plano (el banco, la farola o el bordillo) sintetizara todo la hermosura que pudiera tener un paisaje urbano. La canción *Someone to watch over me*<sup>963</sup>, para Fox, ayudaba a hacer la escena irresistible y romántica al tiempo<sup>964</sup>, como si la pareja fuese a cruzar el East River hacia Roosevelt Island y Queens. Según David Desser, Allen emplea el puente como lugar de “romance y redención”<sup>965</sup>.

---

G: Yo sí.

A: ¿Por qué? ¿Usted también intenta saltar?

G: No, no. Yo contrato gente.

A: Contrata... ¿a quién?

G: A asistentes. Mujeres que no tienen nada que perder. Así me gano la vida. Suelo encontrarlas aquí, a veces en los tejados. Pero eso es en primavera, en invierno prefieren los puentes.

<sup>963</sup> La letra nos cuenta que dos personas que no se llevaban bien de repente se enamoran en un abrir y cerrar de ojos, como sucede en la película.

<sup>964</sup> FOX, Julian, *Op. cit.*, p.113.

<sup>965</sup> DESSER, David, "When we see the ocean, we figure we're at home". From ritual to romance in *The warriors*", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007, p.123.





Girgus analiza el montaje de la escena con acierto. Para él, el puente ocupa el centro del cuadro dando equilibrio y geometría<sup>966</sup>. La pareja y el perro aparecen comprimidos por efecto de una fuerza arrolladora e imponente, de un poderío y un físico extraordinario, quedando la pareja dislocada. Nuestro conocimiento de sus fracasos amorosos previos hacen presagiar que, aunque la escena no se vea culminada por un beso, hace que los lazos emocionales establecidos a lo largo de la velada los lleven a una historia de amor. Pero también, del mismo modo que la estructura se pierde en la bruma, podemos intuir que esta relación se verá cortada y no llegará a ninguna parte. El puente, recordemos, conecta Manhattan con la parte más sórdida de Queens, y es aquel que conduce a Gatsby al Valle de las Cenizas, en que se encuentra con la muerte<sup>967</sup>. Esta opinión lleva a Girgus a afirmar que Ike es una versión judía de *El gran Gatsby*<sup>968</sup>, una idea similar a la que propone Santos en su libro monográfico sobre esta película<sup>969</sup>.

<sup>966</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.77.

<sup>967</sup> "Nos montamos al gran puente, con la luz del sol a través de las vigas produciendo un parpadeo constante sobre los autos en movimiento, con la ciudad que se levantaba al otro lado del río como hecha de montículos y cubos de azúcar blancos, construida por el deseo con dineros no olorosos. La ciudad vista desde el puente de Queens(boro) es siempre una ciudad vista por primera vez, que promete un primer atisbo salvaje a todo el misterio y la belleza del mundo." SCOTT Fitzgerald, Francis, *El gran Gatsby*, Libros en red (edición disponible en internet), p.56.

<sup>968</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.77

<sup>969</sup> SANTOS, Elena, *Op. cit.*, p.76

Es llamativo cómo la disposición de esta escena es modificada en algunas publicaciones. En algunos libros la imagen se desvirtúa para situar a la pareja en el centro y no en la esquina inferior derecha. La imagen de Manhattan con el puente se ha tomado para diversos libros sobre cine, como en *Un amor de cine*<sup>970</sup>, o en el monográfico de *Manhattan* escrito por Santos. Estas reproducciones se centran los personajes, cuando la idea de Allen no es esa, sino la de mostrar la pequeñez de los personajes en un escenario grandioso.



Portadas del libro de Elena Santos y de *Un amor de cine*

La secuencia fue rodada en la Riverview Terrace, en Sutton Square, entre las 3.45 y las 4.30 AM, haciendo 6 tomas de unos 20 minutos cada una, con las luces del puente encendidas para aumentar la luz natural<sup>971</sup>. Allen quedó muy satisfecho con la escena, afirmando que “las tomas de conjunto como ésta proporcionan una cualidad atmosférica muy especial”<sup>972</sup>. Si veíamos en *Annie Hall* el precedente de la pareja besándose de noche con los puentes iluminados de fondo, aquí Allen incorpora un banco, que es un elemento también relevante en su cine. Además, gracias a *Annie Hall* sabemos ya que cuando la pareja se ha puesto junto al puente es que algo personal va a ocurrir entre ellos.

La fuerza de la imagen nos remite al cuadro de Hopper sobre el mismo tema que citábamos en el epígrafe 3.3, *El puente de la calle 59*. En el documental *Meeting Woody Allen* (Jean-Luc Godard, 1986) aparecen referencias al pintor, y Allen, en el libro de Bjorkman afirma que “me encanta Hopper. Tiene una cierta melancolía que me gusta”<sup>973</sup>. Si bien podemos ver el puente como deudor de la pintura de Hopper, cabe reconocer el mérito del director estilizando y reenfocando el puente, y añadiendo los

<sup>970</sup> VV.AA., *Un amor de cine*, Mondadori, Barcelona, 2009.

<sup>971</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.113

<sup>972</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.94

<sup>973</sup> *Ibidem*, p.77.

elementos del primer plano, como los personajes y el mobiliario urbano. No hay que olvidar que el banco se colocó ahí para la película, por lo que esta escena, quizá la más representativa de toda su filmografía, muestra una realidad ficticia construida por Allen, cuando se asume que parte de su encanto reside en haber sido tomada al natural.



Edward Hopper, *El puente de la calle 59*

Además, el puente se ha empleado en muchas ocasiones en el cine. Prácticamente todas las películas de Fox, de los años 40 y 50 ambientadas en Nueva York abren con una toma del *skyline* de Manhattan enmarcada por el Queensboro en los créditos a menudo acompañados por el tema *Street Scene* de Alfred Newman para *Calle sin salida* (*Dead End*, William Wyler, 1939). También aparece en *Sucedió en Brooklyn* (*It happened in Brooklyn*, Richard Whorf, 1947) o en *Cómo casarse con un millonario* (*How to marry a millionaire*, Jean Negulesco, 1953). Y hemos podido verlo, también, en *1, 2, 3...Splash* (*Splash*, Ron Howard, 1984) en una escena, a diferencia de las anteriores, influida por la que estamos comentando de *Manhattan*. En las escenas comentadas a lo largo del capítulo 8 hemos podido observarlo también con detenimiento.

Por último, citamos diversas series de animación contemporáneas que han reinterpretado esta escena. *Padre de familia*<sup>974</sup> parodia diversas constantes de las

---

<sup>974</sup> *Padre de familia* (*Family Guy*) es una serie estadounidense de televisión animada para adultos, creada por Seth MacFarlane en 1999. Sus episodios son transgresores y parodian tanto la sociedad americana como las películas más relevantes de la historia. Narra la historia de una familia, los Griffin, compuesta por los padres, tres hijos y un perro inteligente que habla y es considerado un miembro más de la familia.

películas de Woody Allen en el séptimo episodio de la sexta temporada: en su particular revisitación de la secuencia el puente no es cantilever sino colgante, y además aparecen dos torres en vez de una; no obstante los protagonistas sí hablan de la ciudad, se escucha de fondo la misma canción que en la escena fílmica -*Someone to watch over me*- y se reproducen los elementos fundamentales (el banco, la farola y el árbol). La parodia concluye cuando Stewi dice: “esta zona se pone muy peligrosa por la noche”, y acto seguido aparecen un robot y un león enfrascados en una batalla encarnizada.



Recordamos otras series de humor: la secuencia que prologa todos los capítulos de *El crítico*<sup>975</sup> nos muestra al protagonista contemplando el puente desde un banco, rememorando la misma escena, y éste súbitamente se cae.



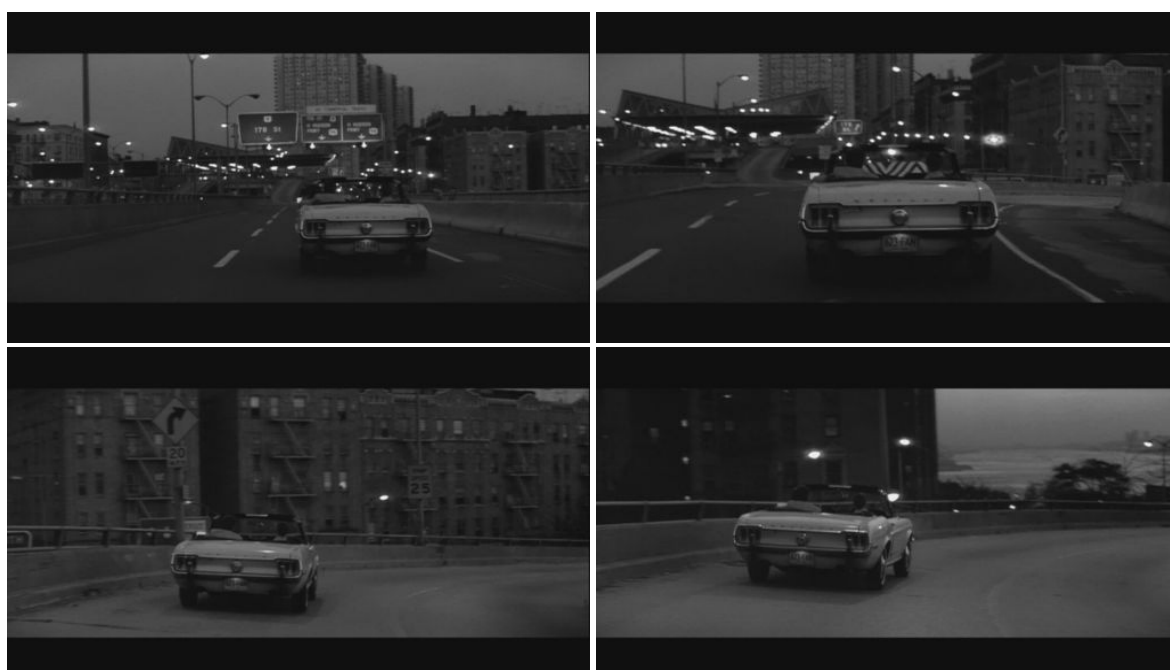
Finalmente, la célebre *Los Simpson*<sup>976</sup> homenajea esta secuencia en el capítulo *Rofeo y Jumenta*.

<sup>975</sup> *El crítico* (*The critic*, Al Jean y Mike Reiss, 1994-1995), es una serie animada de la cadena ABC cuyo protagonista, Jay Sherman, es crítico de cine. En cada episodio se parodian distintas películas de estreno reciente.

<sup>976</sup> *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1987-) es posiblemente la serie más relevante de toda la historia de la televisión. A lo largo de sus episodios suelen citarse escenas relevantes de todo tipo de películas. Fue la serie de animación pionera en utilizar dicho recurso.

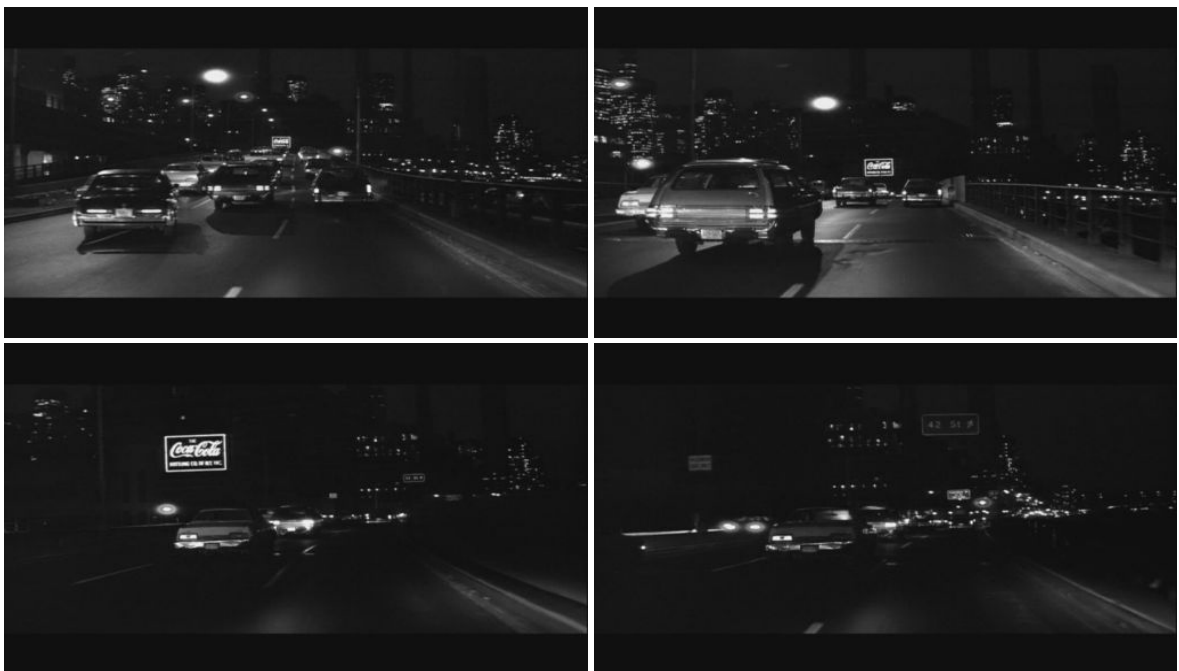


En la siguiente secuencia que comentamos Emily y Yale regresan a Nueva York en coche cruzando el puente George Washington. La cámara se ubica detrás del vehículo para indicar que están volviendo a la ciudad: de esta forma Manhattan se convierte así en el sitio de referencia, y de la misma forma que en *Annie Hall* el coche se nos muestra tomado por la parte delantera cuando salen de la ciudad, aquí ocurre a la inversa. Manhattan es el punto de referencia. El coche, que ya ha recorrido el puente, se adentra en la ciudad sobre uno de sus viaductos, que descienden mediante curvas pronunciadas al corazón del barrio neoyorquino.



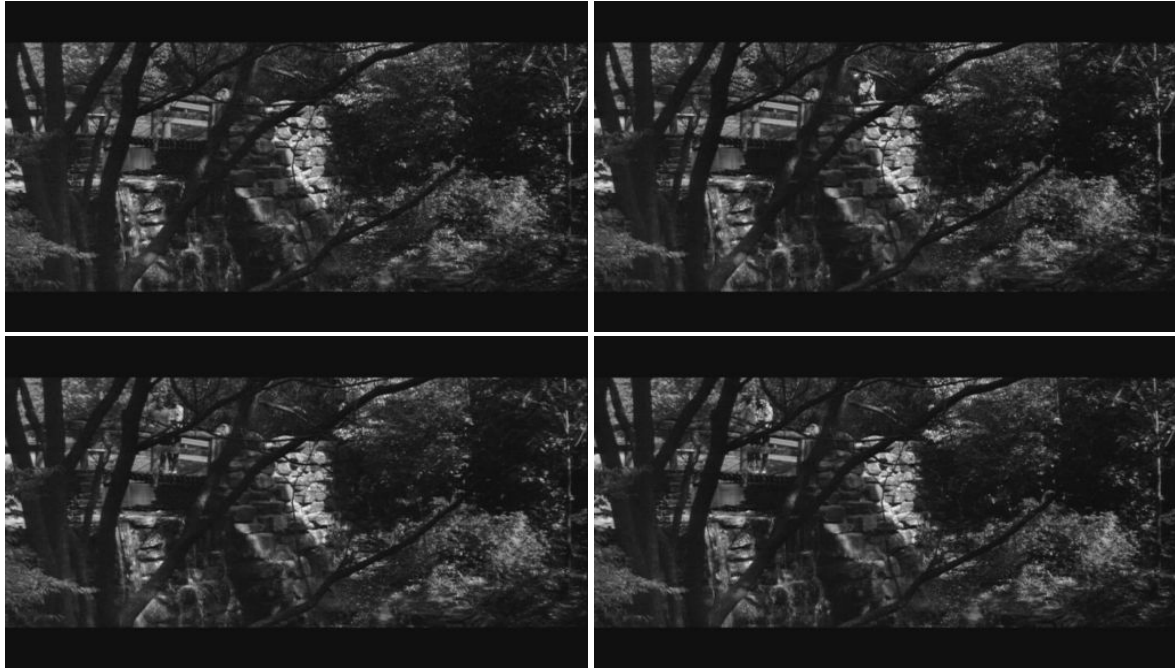


En otra secuencia vemos a Isaac y Mary volviendo a Manhattan, también en coche. Aparecen detalles constructivos como las juntas del puente y las barandillas, junto con carteles de publicidad y un desvío hacia la calle 42, quizá alusiva a la película del mismo nombre. Es curioso observar que las dos parejas que rompen al final de la película son las que vuelven en coche, y sin embargo Tracy -personaje intrínsecamente bueno de la cinta, por encima de todos los demás- se nos muestra en coche de caballos junto a Ike, en otro momento de la cinta.





En el paseo entre Isaac y Mary al comienzo de su relación ambos recorren el parque como pareja enamorada. La silueta negra de los árboles en primer término indica que nada bueno puede esperarse de la relación, que es más oscura de lo que aparenta.



La secuencia de la barca resulta cómica: durante un pequeño recorrido por uno de los estanques de Central Park Isaac hunde la mano como signo de comodidad y súbitamente la levanta, pues ha tocado el fango del lecho. El gesto de Ike se contrapone a la música romántica que suena al fondo y a las imágenes bucólicas. La secuencia es de nuevo inestable, mostrada por el Bow Bridge a medio capturar en la imagen, que además acaba desapareciendo del cuadro. Como indicando que la relación está próxima a su fin.

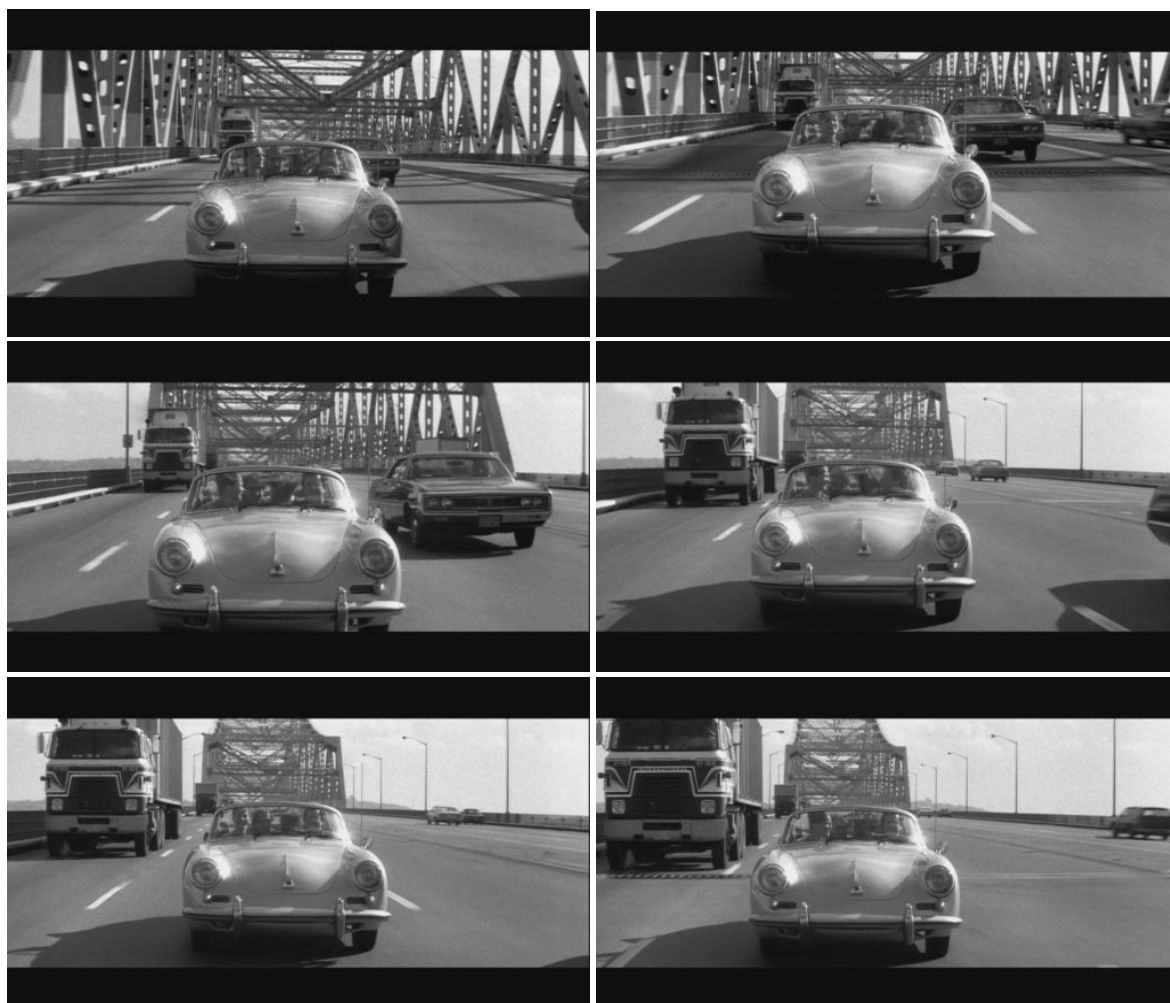






Tira de Stuart Hample, de la serie *Inside Woody Allen* (ya comentada), con reminiscencias de la escena

Ike, Mary, Emily y Yale se van un día de excursión y de nuevo abandonan la ciudad a través de un puente. Ahora, al ser una salida, el coche aparece de frente circulando sobre el Tappan Zee Bridge (Madigan-Hyland, 1955). Podemos ver detalles como las farolas, los pretiles y las juntas de dilatación, así como la celosía que sustenta el tablero, que parece una prolongación de la ciudad, una especie de túnel de vigas de acero que “vomita” los coches hacia la luz brillante del día. La alargada sombra del coche nos muestra que está saliendo el sol y que aún es temprano. De este modo, el puente marca el límite de dos mundos diferentes, la ciudad y el lugar de la excursión, de la aventura. Observamos de nuevo en un vehículo a las dos parejas que acaban separándose en la cinta.



En la escena siguiente vemos la imagen de un muelle en las Palisades de Englewood Cliffs (Nyack, Nueva Jersey), con el puente Tappan Zee Bridge, que han cruzado por la mañana al fondo. Después aparecen los cuatro integrantes de la excursión, desapareciendo primero tres de ellos y luego Ike, dejando la imagen tal y como estaba al principio. Él tiene dudas sobre su futuro, sobre su personalidad; está mentalmente agotado y completamente solo. El muelle indica esto: inestabilidad, dudas, irregularidad y necesidad de un corte quirúrgico, un paso que quiebre el estado del personaje como quiebra el muelle la natural unión de tierra y mar.



Las últimas cuatro imágenes de la película cierran el film con unas vistas cada vez más alejadas de Manhattan al atardecer. En la última aparece iluminado la curva del puente de Manhattan, entre las últimas luces del día. Este final podría verse como una continuación del prólogo, con menos planos, pero con la misma música (en los últimos planos del prólogo de la cinta también ocurría que las vistas de Nueva York se iban alejando paulatinamente). El círculo cerrado de *Manhattan*, de comienzo y final con la misma música y la misma imagen implica que para Allen la ciudad nunca cambia, y las personas, como dice la película, tampoco, porque no pueden<sup>977</sup>.

<sup>977</sup> Recordemos que Ike le dice esto a Mary, cuando ella lo deja.



Señalamos también que al final de la película Ike está registrando con un micrófono una idea para un cuento cuyo argumento constituye el resumen de la película: “gente en Manhattan que, eh, que continuamente se crea terribles problemas neuróticos, innecesarios, porque eso le permite evadirse de, eh, otros problemas más graves y aterradores del universo”. ¿Es quizá el paso por los puentes una forma de evadir los problemas de las gentes de Manhattan? ¿O es que necesitan salir de Manhattan por el puente para darse cuenta de la realidad de sus propias vidas? Una idea similar a la de *El show de Truman* (*The Truman show*, Peter Weir, 1998), cuyo puente separa el mundo real de la ciudad ficticia en la que vive Truman.

#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Manhattan* es un sentido homenaje a *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959), si bien *Los 400 golpes* se desarrolla en el campo y en el mar, y está alejada por tanto de un contexto urbano. La libertad que busca Ike en Tracy ante el mundo amoral y pretencioso de Mary y Yale (obsérvese que el nombre en sí ya es presuntuoso al recordar la universidad homónima) es la libertad que encuentra el joven Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) ante el mar, y la mirada de Allen en la escena final es asimismo la de Jean-Pierre Léaud cuando se lee FIN en la película de Truffaut. El inicio de *Manhattan* está también influido por *El noviazgo del padre de Eddie* (*The*

*Courtship of Eddie's Father*, Vincente Minnelli, 1963)<sup>978</sup>. Además, la carrera final de Ike hacia la casa de Tracy es similar a la de Shirley MacLaine en busca de Jack Lemmon al final de *El apartamento*. Citemos también que en el plano del planetario donde vemos las siluetas de Ike y Mary recortadas en negro hay recuerdos de la escena del acuario de *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947). Por su parte, el paseo junto al puente es parecido a los paseos nocturnos de *Dos semanas en otra ciudad* (*Two weeks in another town*, Vincente Minnelli, 1962).

Las imágenes del principio son como las del final de *El Eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), con la que comparte también la preocupación por la soledad y la contraposición de la pareja con la ciudad, y en las que sin embargo no aparecen puentes. Tampoco hay puentes en el episodio dedicado a George Gershwin en *Fantasía 2000* (Eric Goldberg, James Algar, Gaëtan Brizzi, Paul Brizzi, Hendel Butoy, Francis Glebas, Pixote Hunt, Don Hahn, 1999), repleta de estereotipos de Nueva York y que imita claramente a *Manhattan* sin mostrar un solo puente (incluso ambos emplean la misma música, la *Rhapsody in blue* de George Gershwin). Además, Peter Lev opina que la visión de Nueva York proporcionada por *Manhattan* es, de lejos, más elaborada que la de *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton), rodada en el mismo año y gran triunfadora de los Oscar<sup>979</sup>.

Por concluir la descripción de tan magnífica película, recordemos las palabras de Brode: "*Manhattan* es el retrato prismático de un lugar y una época, que podrá estudiarse dentro de unas décadas para averiguar qué tipo de gente éramos"<sup>980</sup>. Pensamiento parecido al expuesto por Garci al hilo de que los guiones buenos, como el de *Manhattan*, "la sensación que transmiten es que tratan de ti, que es de ti de quien se habla en cada plano, de tu vida, que son tus reacciones y tus pensamientos los que toman cuerpo"<sup>981</sup>.

---

<sup>978</sup> FONTE, Jorge, *Op. cit.*, p.190.

<sup>979</sup> LEV, Peter, "1979. Movies and the end of an era", en FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007, p.236.

<sup>980</sup> BRODE, Douglas, *Op. cit.*, p.176.

<sup>981</sup> GARCI, José Luis, *Querer... op. cit.*, p134.

## 12.- RECUERDOS (1980)

### ARGUMENTO

Sandy Bates (Woody Allen) es un director de cine al que le preparan un homenaje durante un fin de semana de verano en la costa. Él se debate entre realizar dramas y comedias, puesto que al público le atrae más estas últimas y sin embargo su visión del mundo es profundamente negativa. Sus relaciones pasadas, Dorrie (Charlotte Rampling) e Isobel (Marie-Christine Barrault), no han funcionado, y a lo largo de su estancia en la costa repasa distintos momentos de su vida, planteándose al tiempo el final de su siguiente película.

### OTROS DATOS

La película ha sido interpretada como una crítica hacia el público del propio director, que en su momento no recibió especialmente bien su primer drama, *Interiores*. Contiene numerosas referencias autobiográficas<sup>982</sup> y supone la segunda película en blanco y negro tras la anterior *Manhattan*.

### COMENTARIO DE ESCENAS

Podemos ver a través de las ventanas del apartamento de Sandy el puente de Queensboro, a lo lejos<sup>983</sup>. Se trata de una secuencia mediante la que el propio Sandy recuerda los mejores momentos de su relación con Dorrie. La estructura aparece aquí como hito urbano: gracias a las vistas del mismo, el director nos informa de la situación privilegiada del apartamento en que se aloja. Además, cabe resaltar lo singular de Queensboro, pues en *Recuerdos* Woody Allen da vida a un director muy similar a él mismo. Pensamos, por tanto, que la presencia de la estructura icónica de su *Manhattan* no puede ser casual.

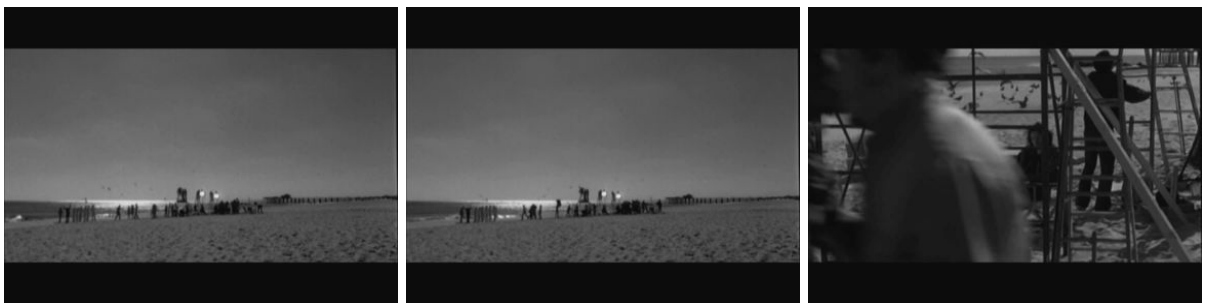
---

<sup>982</sup> Sandy se medica con litio, admira a Fellini, a Orson Welles, a Bob Hope, le gusta el jazz y la música de Bach y Beethoven, y defiende a Schopenhauer, todos rasgos distintivos también del propio Allen.

<sup>983</sup> Lo descubrimos, no en nuestros visionados, sino al leerlo en Fox, Julian, *Op. cit.*, p.124.



Por primera vez en la filmografía de Allen, vemos una escena del rodaje de una película. que transcurre en una playa. Puede verse el equipo de rodaje en la distancia, y al fondo de la imagen aparece un embarcadero: un hecho tremendamente simbólico, tanto por las escenas rodadas en estos lugares que van a aparecer en la filmografía del director como por las ya rodadas en *Annie Hall* y en *Manhattan*. La posición del sol cayendo, reflejado en el mar, invitan a pensar en una escena, bien romántica, bien reflexiva, en todo caso trascendente para la metapelícula que están rodando. En el último fotograma la cámara se acerca a la actriz protagonista de la metapelícula y el embarcadero se vislumbra en la esquina superior derecha.



Casualmente (o quizá consecuentemente) aparece otro embarcadero (en el entorno de Ausbury Park, Nueva Jersey, como el otro) ya en la realidad ficcional de Sandy Bates. Él se encuentra junto a su novia y no para de firmar autógrafos mientras discute con una productora sobre la película que están preparando. Frente al director,



que se ve apoyado tanto por la presencia de su pareja como por los numerosos admiradores, aparece la productora que pone en duda su trabajo. Ésta aparece sola en el encuadre, sin apenas argumentos de peso en la conversación y frecuentemente interrumpida por los admiradores de Sandy. Ella es la que pierde, la que está con el embarcadero de fondo. El embarcadero, de nuevo, una suerte de medio puente, indica soledad.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Recuerdos* ofrece secuencias dedicadas a Fellini, como la del interior del vagón al inicio del metraje. La película puede verse, además, como una imitación del *Ocho y 1/2* felliniano, rodada en 1963, también revisitada por Rob Marshall con *Nine* en 2009.

### 13.- LA COMEDIA SEXUAL DE UNA NOCHE DE VERANO (1982)

#### ARGUMENTO

Andrew (Woody Allen), inventor aficionado y ejecutivo de Wall Street, y su esposa Adrian (Julie Hagerty) ofrecen su casa de campo a cuatro amigos para pasar un fin de semana: Leopoldo (José Ferrer), un pretencioso profesor universitario, su prometida Ariel (Mia Farrow), el médico Maxwell Jordan (Tony Roberts) y la enfermera Dulcy (Mary Steenburgen). A lo largo del fin de semana los seis protagonistas practican deportes, tocan instrumentos musicales y disfrutan de comidas al aire libre mientras investigan nuevas formas de seducción, conocen mejor a sus parejas, confiesan infidelidades e intentan recuperar el tiempo perdido con antiguos amores. El bosque cercano, repleto de espíritus, añade una dimensión mágica a la película.

#### OTROS DATOS

*Comedia sexual* supone una gran crítica tanto a los intelectuales, encarnados en la figura de Leopoldo, como a los vividores, representados por el doctor Jordan, decantándose siempre por el personaje intermedio de ambos, Andrew. Allen confiesa que “quería hacer con el campo lo que había hecho con Nueva York en Manhattan. Quería enseñarlo en toda su belleza”<sup>984</sup>. Este celo implicó que las hojas, al rodarse en otoño, se pintaran de verde para aparentar mayor frondosidad, dejándonos la anécdota de que las autoridades exigieron posteriormente que se pintaran de marrón de nuevo. Las lluvias del invierno eliminaron la última capa de pintura y así, los árboles que nunca habían estado verdes en Navidad lo estuvieron ese año. La casa fue asimismo construida para la película. Es destacable, por último, que la película supone el primer trabajo de Mia Farrow con Woody Allen.

Pese a que la película no incluye puentes urbanos, por estar rodada en el campo, traemos aquí su análisis, mostrando cómo incluso Woody Allen emplea puentes pese a estar alejado de su medio urbano habitual.

---

<sup>984</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.170.

## COMENTARIO DE ESCENAS

Durante un largo paseo, Andrew y Ariel se acercan a la ribera del río, localizado en realidad en la zona de Pocantico Hills<sup>985</sup>, junto a Nueva York, donde existen varios puentes similares. Mientras, van recordando la época en que salieron juntos, y mencionan el puente junto al que se acercaban entonces. Al acabar en el mismo lugar, la cámara, que hasta entonces ha mantenido el plano, deja paso a un montaje de primeros planos de los dos, con medio puente enmarcando a Andrew, que es el “perdedor” de la conversación. De nuevo el plano parcial del personaje denota inestabilidad.



---

<sup>985</sup> *Ibidem*, p.71.



Leopoldo y Maxwell se encuentran bajo el mismo puente al atardecer. Ambos han quedado allí en secreto con Dulcy y Ariel respectivamente, con las que ambos aspiran a ser infieles a sus respectivas parejas. El puente se revela como lugar de encuentros amorosos, fallidos en este caso. En su entorno los personajes aparecen como lo que son, sin dobleces, y es aquí donde se funden con el paisaje, con su ritmo y sus criaturas. Un puente rústico, perdido en el campo, que significa el lugar y lo define, bajo el que encuentran cobijo los hombres de la ciudad perdidos en el campo, y que precisan de una construcción humana en el paisaje campestre para sentirse cómodos. Primero aparece Maxwell junto a él; después, durante el diálogo, se supone que está junto a ellos, pero no llega a ser enfocado. Es el puente ausente. Al no haber chica, no hay encuentro, y el puente deja de tener sentido como lugar en el que fijar el objetivo de la cámara.



Cuando Andrew y Ariel deciden recordar viejos tiempos acuden al puente por la noche. Todo es mágico: la música, los sonidos del campo, el vestido de Ariel que recuerda al de un hada. Aparecen en la escena, a la derecha, y se dirigen hacia uno de los arbustos. Sin embargo, aparece un estribo nada más, es decir, medio arco. Lo que parece una lanzadera hacia una nueva vida, simbolizada con la toma del tablero alomado, que al ser captado por la mitad presenta una rasante ascendente acabará como un fracaso estrepitosos por parte de ambos. Porque sólo hay un estribo en la

imagen, símbolo alleniano de relación que va a fallar. No obstante, el intento tiene lugar, por lo que Andrew es el único hombre que se ha acercado a él como lugar de amor. Otra crítica velada al intelectual y al vividor, a Leopoldo y a Maxwell.



Cuando la relación consume su fracaso ambos están avergonzados. La curva descendente del estribo que antes no se veía aparece ahora describiendo gráficamente lo que ha ocurrido. Además, desde lo alto del pretil aparece Leopoldo, que ha descubierto el encuentro y pretende matar a Andrew con una flecha. Al fin y al cabo, Leopoldo es el prometido de Ariel.





#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Podemos encontrar ejemplos de esta idea de "campo domesticado" en películas como *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, Ingmar Bergman, 1955), *Una partida de campo* (*Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936) o *Comida sobre la hierba* (*Le déjeuner sur l'herbe*, Jean Renoir, 1959), de una extraña modernidad, y que creemos, es la película más cercana al espíritu de *Comedia* de todas las descritas.



#### 14.- ZELIG (1983)

##### ARGUMENTO

Falso documental alrededor de Leonard Zelig<sup>986</sup> (Woody Allen), un hombre capaz de mutarse en otra persona que asombró a la sociedad norteamericana de los años 30. Su necesidad de ser aceptado le hace transformarse físicamente en las personas que tiene a su alrededor (cuando se mezcla con judíos le crecen barbas y caireles, cuando se mezcla con afroamericanos o asiáticos su piel y hasta su tono de voz cambian, etc.), lo que inmediatamente le convierte en un fenómeno mediático. La película intercala testimonios de diferentes testigos de los acontecimientos que jalonan su vida, haciendo hincapié en su historia de amor con la psiquiatra Eudora Fletcher (Mia Farrow), que entra en contacto con él para curarlo.

##### OTROS DATOS

*Zelig* es un análisis de aquellos que no tienen identidad propia, que se ven perdidos y precisan de los demás para encontrar sentido a la vida. Zelig, una celebridad sin esencia, es capaz de infiltrarse junto al Papa o junto a Hitler para desaparecer ante los demás, buscando el cobijo de un líder que atraiga todas las miradas. Por otra parte, resulta difícil ver en la película un metadocumental sobre lo que le hubiera gustado ser a Allen en esa época, los años 30, que después ha visitado en películas posteriores (*Acordes y desacuerdos*, *Balas sobre Broadway*, *La maldición del escorpión de jade* o *Midnight in Paris*). El Leonard Zelig *celebridad pública* es también el Woody Allen *celebridad pública*, confundiéndose de nuevo el personaje y el actor. Según Hösle, esta película supone para Allen la búsqueda más atormentada de autenticidad<sup>987</sup>.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

En la imagen de dos parejas de niños bailando el baile del camaleón, inspirado en la “celebridad Leonard Zelig”, Allen emplea como fondo las escaleras de una

---

<sup>986</sup> Zelig significa 'bendito' en yiddish.

<sup>987</sup> HÖSLE, Vittorio, *Op. cit.*, p.90.

estación de metro elevado<sup>988</sup>. Como siempre en el cine alleniano, estas estaciones presentan en su entorno actividades de clases sociales bajas (se trata de niños de color del Bronx), pero bulliciosas y llenas de vida, como corresponde además a un lugar de paso. Podría pensarse que esa escena es realmente antigua, pero Allen reconoce en una entrevista que “todo lo relacionado con el baile del camaleón lo hicimos nosotros”<sup>989</sup>. Es decir, que el director quiso sacar un puente urbano dentro de una secuencia montada con retales de filmaciones antiguas, rodando ex profeso esta escena junto a un puente urbano.



Cuando en la película se nos informa de que Zelig es una personalidad muy conocida, las imágenes recogen distintos ejemplos que muestran dicha popularidad. Una de ellas es un libro inspirado en Zelig, el Camaleon humano; éste lleva por título *The little chameleon boy*, y en su portada aparece una caricatura de Zelig/Allen cruzando un puente con un camaleón. El puente significa tanto un lugar de encuentro y hermanamiento entre Zelig y el animal como un autohomenaje del propio Allen a su obsesión por los puentes. No olvidemos que en esa época aún estaba fresca la asociación de Allen con su película emblemática, *Manhattan*, hecha apenas 4 años antes, y definida por la escena del puente de Queensboro.

<sup>988</sup> El letrero de la escalera permite identificar el lugar. Se trata de una estación de la Interborough Rapid Transit Company (IRT), primer operador privado del metro de Nueva York, abierto en 1904, cuyas líneas eran elevadas en su mayor parte y recorrían Manhattan desde el Bronx hasta la parte baja de la isla. Casi todas las vías han sido ya desmanteladas.

<sup>989</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.114.



Uno más de los lugares que aparecen en la cinta es una ciudad vacacional, en la que aparecen una playa y un paseo marítimo atestado de gente. Observamos en él un embarcadero y, como es de imaginar en una historia que acaba bien (la de Eudora Fletcher y Leonard Zelig), la estructura cierra la imagen de forma completa, y apenas se ve la punta para mostrarnos que efectivamente es un embarcadero.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Según Pauline Kael, Zelig tiene precedentes literarios como *The Confidence-Man*, de Herman Melville, o la Olga de *Darling*, de Anton Chejov; desde el punto de vista filmico, Kael cita *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951)<sup>990</sup>.

<sup>990</sup> Kael, Pauline, *Film Writings 1983-1985*, Arena, Londres, 1987, p.26.

## 15.- BROADWAY DANNY ROSE (1984)

### ARGUMENTO

Danny Rose (Woody Allen) es representante de artistas situados en la esfera más alejada del negocio del espectáculo: un escultor de globos, un compositor de melodías realizadas con copas llenas de agua, pingüinos patinadores, un hipnotizador que no sabe cómo despertar a los espectadores hipnotizados y Lou Canova (Nick Apollo Forte), un cantante con un único tema que fue un éxito tiempo atrás, “Agita”, una canción sobre la indigestión, y para quien Woody ha conseguido un contrato prometedor. Loy, que está casado, quiere en realidad a su amante Tina (Mia Farrow), una mujer tan dura como seductora con una cabellera rubia cardada, unas gafas oscuras que no se quita nunca, unos modelos ceñidos de lo más chabacanos, un acento barriobajero y una lengua suelta. Tina desea estar presente en la actuación estelar de Lou en el espectáculo, y Danny va a Nueva Jersey a buscarla. La historia es narrada por un grupo de representantes reunidos en torno a una mesa del Carnegie Delicatessen de Manhattan. En la narración se entrelazan dos historias: las veleidades de Lou, que cuando cree haber triunfado deja plantado a Danny por un representante con más nombre, y las insólitas correrías -huyendo de un grupo de mafiosos- con final feliz entre Tina y Danny.

### OTROS DATOS

Las localizaciones de *Broadway Danny Rose* muestran una Nueva York muy común, anónima y alejada estilísticamente de *Manhattan*. El director diría que esta película daba “la visión más cercana de la verdadera Nueva York”<sup>991</sup> de todas las de su filmografía.

### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando va a buscar a Tina a Nueva Jersey, Danny coge el coche y atraviesa el puente George Washington (pese a que hay dos túneles que unen ambas ciudades, Allen escoge *casualmente* el puente para representar el viaje). Como en otras

---

<sup>991</sup> Entrevista con Gabriel Lerman, en *Dirigido por*, 254, febrero 1997, p.53.

ocasiones, la cámara primero toma el coche y luego lo abandona abriendo el campo, perdiéndose en el tráfico. Finalmente, tenemos una imagen completa del puente, con las dos torres, algo que no es habitual en él. Creemos que el hecho de que la historia entre él y Tina vaya a tener un final feliz venga presagiada por esta imagen.



En la huida de Tina y Danny ante la amenaza de dos mafiosos, la cámara fija recoge todo el movimiento desde que huyen de un restaurante hasta que se pierden en el entorno de un puente. Se trata de un viaducto en Nueva Jersey. El entorno es áspero, con postes de madera con cableado, y la estructura aquí es mostrado como puerta a través de la que huyen sin dejar rastro, con sus líneas depuradas y definidas por la luz lateral que provoca un interesante juego de luces y sombras bajo el tablero.



La pareja, que ha dado esquinazo momentáneamente a los mafiosos, acaba en la ciénaga de los flatlands de Jersey, donde se encuentran con un actor rodando un anuncio publicitario disfrazado de superhéroe. Al fondo de la imagen puede distinguirse el puente George Washington, que indica el camino a Nueva York. El ficticio superhéroe les indica cómo huir a Manhattan, en un barco por el Hudson.



Al llegar a Manhattan, Danny aparece solo en una imagen que recoge el extremo del embarcadero, y hacia donde se dirige Tina (que parece acudir a rescatarlo de sus pensamientos). Cuando llega allí, comienzan a caminar y con ellos la cámara, hasta que el extremo desaparece de la imagen, momento en que la cámara se para mientras ellos siguen caminando fuera del cuadro. Resulta una escena muy poética, con la niebla cubriendo el Hudson dejando entrever un barco a lo lejos, y en la que el significado de que aparezca o desaparezca el final de un embarcadero se hace más notoria.







En una segunda huída, ya definitiva, aparecen varios puentes, primero uno metálico, y después otro de hormigón, de arcos rebajados, que desempeñan un papel similar al del viaducto de la primera huída.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Podemos citar como nota curiosa la existencia de *Broadway Fanny Rose*, de Paul Vatelli, película pornográfica que parodia esta cinta<sup>992</sup>. Al no haber encontrado una copia de la misma, resulta difícil aventurar si salen puentes en la misma.

---

<sup>992</sup> AIXALÀ, Pep, *Op. cit.*, p.176. La descripción de la película en el portal [www.imdb.com](http://www.imdb.com), dice así: "Fanny Rose (papel interpretado por Rachel Ryan), es una célebre representante de artistas".

## 16.- LA ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO (1985)

### ARGUMENTO

Ambientada en la época de la Gran Depresión, cuenta la historia de Cecilia (Mia Farrow), una camarera de una cafetería de Brooklyn casada con un hombre vago, violento y mujeriego, que acostumbra a ir a un cine cerca de su casa para evadirse de la realidad, perdiéndose en un mundo de fantasía. Mientras asiste por quinto día consecutivo a ver la película *La rosa púrpura del Cairo*, el personaje de un apuesto egiptólogo llamado Tom Baxter (Jeff Daniels), de visita en Nueva York a instancias de un grupo de miembros de la alta sociedad de Manhattan, interrumpe la escena para hablar con la atónita espectadora, asombrado por la cantidad de veces que la ha visto ya sentada entre el público. El actor sale de la pantalla, dejando en suspenso la película ficticia, y tiene un romance con Cecilia, pero su desaparición es vista como un problema por la productora de *La rosa púrpura*, y trastoca la vida de Gil (Jeff Daniels también), el actor que da vida a Tom Baxter, que ve su carrera amenazada. Gil se presenta en Brooklyn, la seduce y le ofrece vivir en Hollywood con él. Cecilia acepta y rompe con Tom, que vuelve a la pantalla. Una vez resuelto su problema, Gil vuela a Hollywood solo. Cecilia entonces acude al cine a ver la siguiente película, y entre lágrimas, atisba el feliz baile de Fred Astaire y Ginger Rogers en *Sombrero de copa* mientras suena la famosa melodía berliniana *Cheek to cheek*.

### OTROS DATOS

El crítico del *New York Times* Vincent Canby dijo tras su estreno: “por decirlo en dos palabras, *La rosa púrpura del Cairo* es un filme encantador. Su lirismo, su dulzura, su humor y su carácter multifacético vuelven a demostrar que Woody Allen es nuestro mayor cineasta, alguien que apenas mide un metro cincuenta pero que descuella sobre el resto de directores americanos”<sup>993</sup>. Para muchos es la mejor película del director neoyorquino<sup>994</sup>, y él mismo dice que esta película, junto con *Zelig* y *Match Point* son las

---

<sup>993</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.93

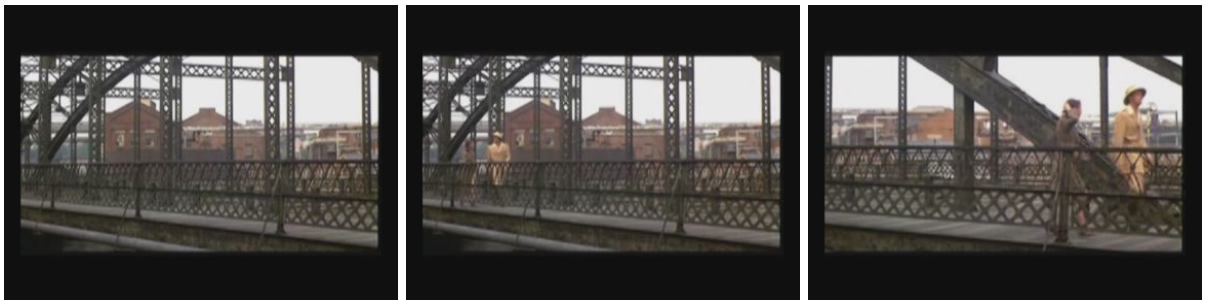
<sup>994</sup> Incluso Lauro Zabala pone esta cinta como ejemplo de metalepsis (la yuxtaposición del plano ficcional y el plano referencial, como otro mecanismo de disolución de fronteras ficcionales). ZABALA, Lauro, *Op. cit.*

que mejor le han quedado<sup>995</sup>. Para Girgus, la fuerza de *Zelig* o *La rosa* es la fascinación que sobre Woody Allen ejerce el cine, que es capaz de incorporar a su propia forma de hacer cine algunas de las cuestiones artísticas, psicológicas e intelectuales planteadas en las películas a las que homenajea<sup>996</sup>.

La película fue rodada en la desaparecida sala Kent<sup>997</sup>, un cine especial para el propio Allen, “uno de los lugares grandes y significativos de mi juventud”, puesto que allí acudía con frecuencia cuando era joven. Este cine estaba justo al lado del puente por donde pasaba el tren de mercancías, con lo cual los espectadores a veces podían escuchar añadidos a la banda sonora de la película los ruidos de los trenes<sup>998</sup>.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando Cecilia camina con Tom desde el cine -lugar que simboliza la ficción- a su casa -lugar que es símbolo de lo real-, cruzan un puente sobre las vías del tren que estaba junto al cine y que, imaginamos, era cruzado también por Allen en su juventud. Y así como en la película juega el papel de ser puerta de tránsito entre un mundo y el otro, posiblemente para el propio Allen (o mejor, para el joven Allan Königsberg), franquear la celosía metálica del puente era franquear el umbral de un mundo que lo atraía, y al que acabó perteneciendo.



Posteriormente vemos cómo Cecilia regresa a casa después de haber dejado a Tom en el entorno del cine. Se encuentra entonces con el actor que da vida a Tom, y de nuevo caminan junto al puente.

<sup>995</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.321-322.

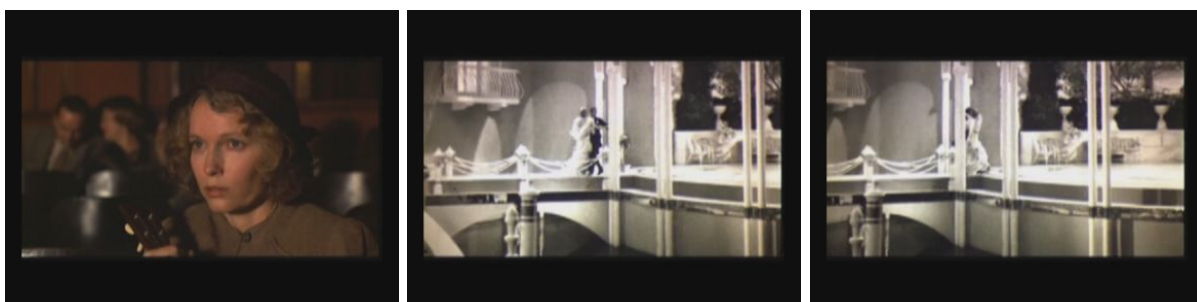
<sup>996</sup> GIRGUS, Sam B., *Op. cit.*, p.94

<sup>997</sup> Hoy reconvertida en multicines Kent Triplex, entre Coney Island Avenue y la Avenue H.

<sup>998</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p.18. Entendemos que el ferrocarril cruzaría por otro puente distinto al mostrado en la película, o bien que circularía por debajo del puente observado en *La rosa púrpura de El Cairo*.



Finalmente, en el lado “cine” del puente, aquel en el que tienen realidad sus sueños, concluye la película. Allen, entonces, nos tiene preparada la última genialidad: la chica, llorando, atisba a ver la nueva película que están poniendo en el cine, *Sombrero de copa*, rodada en una imaginaria Venecia<sup>999</sup>, en la que Fred y Ginger atraviesan un estilizado y falso puente veneciano camino de su propia felicidad.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*La rosa púrpura* homenajea a *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, Federico Fellini, 1951) y a *El moderno Sherlock Holmes* (*Shrelock Jr.*, Buster Keaton, 1924), pues en ellas los personajes salen también de la pantalla de una película. También hay salidas y entradas parecidas en *El último gran héroe* (*Last action hero*, John McTiernan, 1993), donde el actor Arnold Schwarzenegger constantemente se parodia a sí mismo

<sup>999</sup> La Venecia de *Sombrero de Copa* (ya comentado en el capítulo 7 del trabajo) es el ejemplo del decorado rico, opulento, compuesto por plazas, puentes y edificios con terrazas, con un canal de agua que nos remite al hotel Venetian de Las Vegas, y que ha inspirado singularidades urbanísticas como Puerto Marina, en Benalmádena.

hasta el límite de la hipérbole, en *Gremlins 2* (Joe Dante, 1990), donde los mismos Gremlins intervienen en la sala de proyección haciendo creer que se ha quemado la película que el espectador está viendo; también de este tipo son las parodias de Mel Brooks a los géneros clásicos, así como los juegos irónicos del grupo Monty Python, donde el protagonista sale de la pantalla para encontrarse con los espectadores y con personajes de las películas que se están filmando en otras salas de rodaje.

A destacar, asimismo, que la textura de *La rosa púrpura de El Cairo* es decolorada y poco glamourosa, de acuerdo con el ambiente de la Gran Depresión. La metapelícula en la que participa Tom Baxter, es sin embargo en un blanco y negro de gran calidad, por lo que Allen usa el color al revés que Victor Fleming en *El mago de Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Rivera, por concluir, añade que *La rosa púrpura del Cairo* tiene momentos berkeleyanos<sup>1000</sup>, y que en pocos sitios la teodicea<sup>1001</sup> cristiana ha podido ser mejor definida que cuando Tom y Cecilia entran en una iglesia<sup>1002</sup>.

---

<sup>1000</sup> RIVERA, Juan Antonio, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen, Cine y filosofía*, Espasa, edición booket, Madrid, 2008, p.267.

<sup>1001</sup> La teodicea es la disciplina filosófico-teológica que trata conciliar la existencia de Dios con la presencia de mal en el mundo. Trata de justificar el mal dándole un sentido, y al hacerlo necesario, exculpa a Dios de su existencia.

<sup>1002</sup> RIVERA, Juan Antonio, *Op. cit.*, p.269.

## 17.- HANNAH Y SUS HERMANAS (1986)

### ARGUMENTO

Narra la historia de tres hermanas con caracteres complejos y distintos entre sí, que se reúnen a comer cada cierto tiempo para hablar de sus inquietudes, del sentido de la vida, el sexo y la religión. La hermana mayor, Hannah (Mia Farrow), ejerce de guía moral de las otras dos al haber tenido más éxito en la vida y aparentar una mayor estabilidad emocional. Holly (Dianne Wiest), la segunda, es la más sensible y sueña con convertirse en actriz mientras ejerce distintas profesiones. Por último se encuentra Lee (Barbara Hershey), que vive en una buhardilla del Soho con Frederick (Max von Sydow), un pintor minimalista. Lee inicia un romance con Elliot (Michael Caine), marido de Hannah, de difícil encaje en el seno de la familia. Mientras se desarrolla la vida de las tres hermanas, con un equilibrado tinte cómico-dramático, se nos presenta por otra parte la vida de Mickey (Woody Allen), ex marido de Hannah, narración que constituye uno de los mayores alegatos vitales de toda la historia del cine.

### OTROS DATOS

Esta película constituye la última parte de la trilogía neoyorquina *Annie Hall-Manhattan-Hannah*, por la similitud de temas, de tono narrativo, de ambientes y de inquietudes de los personajes. En ellas no encontramos crímenes, ni muertes, ni situaciones cómicas explícitas o surrealistas, y los personajes podrían saltar de una película a otra sin problema alguno. En *Hannah*, a diferencia de las dos anteriores, no aparece un solo puente<sup>1003</sup>, aunque están en el subconsciente del espectador, y así, descubrimos una “ausencia de puente” significativa, derivada de la dialéctica puente-historia amorosa. En el guión no hay lugar para embarcaderos en la playa, ni personajes de bajos fondos que nos lleven a las estaciones de tren elevado, ni personajes que salgan o entren de la isla de Manhattan, ni paseos por Central Park, pero sí hay una trama que atraviesa la cinta, la de la relación entre Elliot y Lee. Cabe también mencionar que en el montaje final de la película se cortó una escena en un

---

<sup>1003</sup> Lo cual no evita que uno de los personajes, el arquitecto David (Sam Waterston), nos muestre una serie de edificios impresionantes de la ciudad, el Dakota, el Greybar, el Chrysler, el paseo Pomander, demostrando así la importancia que el urbanismo y la ciudad tienen en el cine de Allen.



barco amarrado junto al río en la que aparecían Elliot y Lee en algún momento de su historia de amor, porque a ojos de Allen, Michael Caine aparecía muy repulsivo<sup>1004</sup>. Resulta obligado preguntarse: ¿habría entonces en esa imagen de los dos, en el río, un puente a lo lejos? No nos cabe la menor duda de ello.

En este hilo narrativo hay dos escenas en las que Lee acude a los muelles, está sola y no aparece ningún puente que complete la imagen. Sin embargo, estamos convencidos de que si hubiera estado acompañada el director hubiera enfocado un puente tras la hipotética pareja.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Lee recorre la línea del Hudson cuando está pensando en el error que comete al mantener una relación con Elliot, mirando hacia la izquierda, donde sabemos que se encuentran el puente de Brooklyn y el de Manhattan. Esta escena nos recuerda a la ya comentada en *Annie Hall*, en la que Alvy Singer acude al borde del Hudson sin pareja, y por tanto sin puente. Es una escena de una similitud enorme.



En la segunda escena que ella acude al borde del río su relación se ha roto y la voz en off nos indica que ya está pensando en los próximos meses. Ha asumido su soledad y se sienta en un banco, en una escena similar a la del puente de Queensboro de *Manhattan*, y a la que le falta el puente porque también a Lee le falta una pareja en ese banco. La evocación de soledad aquí es igualmente poética y descriptiva que en la escena de *Manhattan* ya mencionada.

<sup>1004</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.280.



## 18.- DÍAS DE RADIO (1987)

### ARGUMENTO

Se trata de una historia sobre el poder de la imaginación y los recuerdos. Una voz en off tras la que se esconde un personaje fácilmente identificable con el propio Woody Allen recuerda su propia infancia y las anécdotas más singulares de su familia judía. Aparecen también la música, las voces de la radio de los años 40 y las intensas vidas privadas de algunos locutores.

### OTROS DATOS

De Woody Allen, Larry Swindell escribió en el *Star Telegraph* que era “el Charles Dickens del cine americano, y *Días de radio*, su *David Copperfield*”<sup>1005</sup>. La película está basada en sus días infantiles en Long Beach, cuestión ya tratada detalladamente en otro apartado del presente texto (el 10.1.1). Allen recuerda con nostalgia esos días: “era magnífico. Al salir de la escuela podías jugar junto al agua y pasear a solas por la orilla del océano”<sup>1006</sup>.

### COMENTARIO DE ESCENAS

El grupo de amigos se oculta bajo uno de los embarcaderos de Coney Island (creemos que el Steeplechase Pier, en Rockaway) para repartirse las monedas que han recaudado para una causa benéfica: están haciendo algo al margen de la ley y por ello aparece la parte inferior de la estructura, imitando lo que ocurre en ocasiones con las estaciones de ferrocarril elevado. La nieve y la madera, sin embargo, dejan claro que la acción es una pillería infantil, distinguiendo de ese modo esta escena de otras en principio similares en el entorno de estaciones oscuras, de metal oxidado y llenas de bullicio.

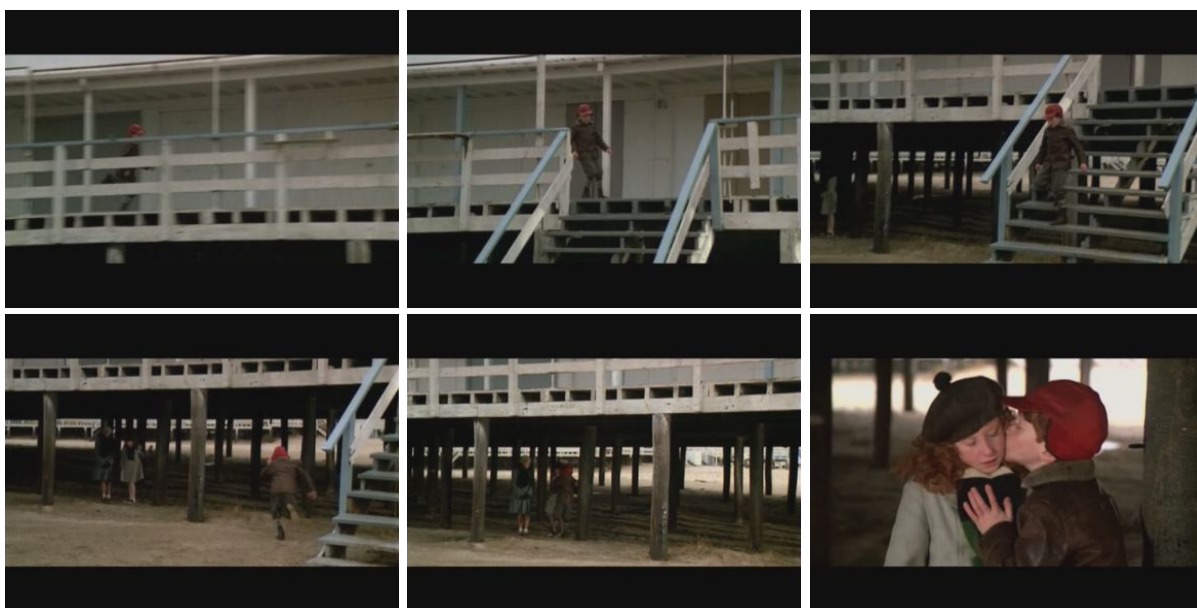
---

<sup>1005</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.183.

<sup>1006</sup> LAX, Eric, *Woody Allen... op. cit.*, p.69.



En otro embarcadero de Conney Island (pensamos que se trata del Rye Playland Pier) asistimos a los primeros escarceos amorosos del niño, incluyendo su primer beso. El niño corre por el tablero, de tonos blancos y azules, que en cierto modo pueden representar la inocencia, y desciende por una escalera hasta la parte inferior, donde están la niña que le gusta y una amiga de ésta, entre sombras. Él le da un beso y ella le sonríe con cara de pilla. Creemos que esta escena puede ser una vivencia del propio Allen, y que no resulta casual la localización de la misma, como ya dijimos en el epígrafe 10.1.1.



En otro momento de la película el niño va caminando con un pesado bulto bajo el espacio conformado por una carretera elevada<sup>1007</sup>. Ante la imposibilidad de seguir caminando hace señas a un taxi que se acerca para que pare a recogerlo, y cuando apoya el bulto en el asiento se encuentra frente a frente con su padre, que le ha estado

<sup>1007</sup> Creemos esto por tratarse de una estructura de hormigón, ya que lo habitual en Nueva York es que las estructuras ferroviarias similares presenten una celosía metálica.

ocultando su profesión de taxista durante todo el metraje<sup>1008</sup>. El niño monta en el taxi y éste se aleja siguiendo la pérgola conformada por el paso elevado, creando un poético juego de luces y sombras sobre el vehículo amarillo. La cámara sigue al coche hasta que se pierde de vista al final de la escena, prolongando así la expresividad del cuadro.



<sup>1008</sup> Este suceso, que ocurrió en realidad entre el propio Allen y su padre, está detallado en el punto 10.1.1 del trabajo.

## 19.- SEPTIEMBRE (1987)

### ARGUMENTO

Se trata de una vuelta del director al drama bergmaniano, con tintes en esta ocasión de Chejov, y localizado íntegramente en el interior de una casa. Seis personas coinciden en una residencia campestre ubicada en Vermont durante los últimos días de Septiembre antes de regresar a la ciudad para pasar el Otoño. A lo largo del metraje se suceden diversas tramas entre los distintos personajes.

### OTROS DATOS

La luz del día penetra a través de las ventanas de lamas que no permiten ver el exterior, mientras que por la noche la oscuridad del campo, iluminada por algún que otro rayo, lo envuelve todo. Allen diría que “las tomas de situación habrían estropeado la película”<sup>1009</sup>, y posiblemente tiene razón, puesto que la película resulta, vista con la suficiente distancia, como una pequeña obra maestra que disecciona con delicada habilidad los seis caracteres protagonistas.

### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Es curioso cómo un planteamiento similar, con seis personajes en una casa de campo, fue llevado a cabo por Allen en *La comedia sexual de una noche de verano*, sólo que en *Septiembre* no aparece más que la casa, si bien las referencias al campo como lugar de vacaciones aparecen en muchos diálogos. *Septiembre* es un drama clásico, y *La comedia sexual*, una comedia con tintes de la *screwball comedy*, por lo que a nuestro juicio evidencia la relación entre comedia-espacios abiertos (y por tanto facilidad para que aparezcan puentes en la escena) y drama-espacios cerrados (y por ello, dificultad para que los puentes hagan acto de presencia en la película). Haciendo un repaso de las películas de corte dramático en la filmografía de Allen observamos cómo los puentes tienen mayor presencia, al menos en cantidad, en las comedias.

---

<sup>1009</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.37.

## 20.- OTRA MUJER (1988)

### ARGUMENTO

Marion Post (Gena Rowlands), una brillante profesora de Filosofía, comienza a escribir un libro en un estudio alquilado en el centro de la ciudad, debido a que junto a su despacho habitual hay una obras que le impiden trabajar. Un día descubre que desde el estudio en el que se ha instalado para trabajar puede escuchar las sesiones de psicoanálisis de una consulta contigua. Las conmovedoras confesiones de una de las pacientes, Hope (Mia Farrow) la llevan a analizar en profundidad su propia vida, que descubre vacía y apoyada en el autoengaño y el miedo a las emociones. La influencia de sus padres y las grandes expectativas que tienen sobre ella la han perjudicado sentimentalmente, no permitiéndole disfrutar la vida ni conectar con su marido y amigos. La lectura del último libro de Larry Lewis (Gene Hackman), amigo de su marido y con el que Marion tuvo en el pasado un brevísimo pero intenso conato de relación hace comprender a la profesora que sólo ella debe dirigir su propia vida.

### OTROS DATOS

La película está concebida para que el espectador reflexione, merced a la lenta cadencia de todo el montaje y a los momentos de soledad de Marion, junto al propio personaje de la película. El director quiere transmitir todo el proceso mental que sigue la protagonista para que el espectador acabe comprendiendo los remordimientos de Marion, cuyo rol engloba la frustración moral de toda una generación cohibida<sup>1010</sup>, y que tiene su punto final en el refugio de las bóvedas del puente. *Otra mujer* fue la primera película que fotografió Sven Nykvist, el director de fotografía favorito de Ingman Bergman, con el que el director reconoce haber tenido roces “a propósito de los exteriores”<sup>1011</sup>. Llaman la atención los tonos apagados de la cinta, muy ajeno al colorido de otras películas de Allen. Nykvist sin embargo estaba en su salsa entre tanto marrón y rojo apagado, y la iluminación portentosa de los primeros planos de los personajes,

---

<sup>1010</sup> CAPARRÓS LERA, José María, *Woody Allen, barcelonés accidental. Sólo detrás de la cámara*, Encuentro, Madrid, 2008, p.66.

<sup>1011</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.253.



expresando el estado anímico de cada uno de ellos como no se había visto antes en el cine alleniano.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

En la secuencia que cierra la película, Marion lee el libro que Larry escribió tiempo atrás. En la novela se describe un beso fugaz y apasionado entre los dos protagonistas del libro; Marion sospecha además que ambos personajes están basados en ella misma y en Larry, y la lectura de la novela supone para Marion la auténtica vía de escape ante todas sus dudas existenciales. La película nos muestra con imágenes de los propios Marion y Larry dicha escena, mientras se escucha la voz en off de ella. Así, vemos cómo la pareja se guarece en uno de los pasos inferiores de Central Park<sup>1012</sup>, pues ha comenzado a llover, y en la soledad y refugio de la bóveda, extrañamente cálida debido a la decalación que sufre la bóveda, y que deja ver el ladrillo rojo, encuentran un instante de pasión brevísimo, pero que acaba por marcarlos. Al leer el libro, Marion se da cuenta de que esa mujer del beso es la que ella quiere llegar a ser. Unas escenas atrás, ella visita la casa de sus padres y encuentra el libro de poesía preferido de su madre, de Rilke, y recita unos versos del poema *Torso de Apolo arcaico*: “porque aquí no hay ningún lugar en que puedas ser vista. Tienes que cambiar tu vida”<sup>1013</sup>. Y eso es lo que hace Marion (o su personaje novelado) en la oscuridad de la bóveda de la estructura.

---

<sup>1012</sup> Se trata del Inscope Arch (Calvert Vaux, 1870), uno de las 30 estructuras existentes en Central Park, y similar a otros pequeños arcos de este estilo (técnicamente se llaman “falsos túneles”, si bien son conceptualmente más “puentes” que “túneles”, pues no se excava el interior del terreno, sino que primero se levanta la estructura y después se rellena con material el trasdós de dicha estructura), como el Denesmouth Arch, el Springbanks Arch o el Mountcliff Arch.

<sup>1013</sup> No conocemos la inaudita cabeza,  
en que maduraron los ojos. Pero  
su torso arde aún como candelabro  
en el que la vista, tan sólo reducida,  
persiste y brilla. De lo contrario, no te  
deslumbraría la saliente de su pecho,  
ni por la suave curva de las caderas viajaría  
una sonrisa hacia aquel punto donde colgara el sexo.  
Si no siguiera en pie esta piedra desfigurada y rota  
bajo el arco transparente de los hombros  
ni brillara como piel de fiera;  
ni centellara por cada uno de sus lados  
como una estrella: porque aquí no hay un solo  
lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida.

*Torso de Apolo arcaico*, Rainer M. Rilke.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Otra mujer* se compara habitualmente con *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingman Bergman, 1957).

## 21.- EDIPO REPRIMIDO (1989)

### ARGUMENTO

La angustia vital de Sheldon (Woody Allen) desaparece el día en que su madre (Mae Questel) es enviada a un lugar desconocido por un mago. La ausencia de ésta, absorbente, protectora, dominante y que no ha podido asimilar nunca que su hijo se haya hecho mayor, provoca que Sheldon vuelva a tener cierto éxito sentimental y laboral. Pero entonces su madre, convertida en un ser gigantesco y fantasmagórico, aparece sobre el cielo de Nueva York y le llama al orden. Desde ese púlpito sin fin, cuenta a todos los habitantes de la ciudad los pormenores sentimentales de su hijo. La obligada ruptura con su pareja (de una familia acomodada de Nueva York), origen de la desaprobación materna, y el encuentro con una mujer de parecidas características a la anciana (y evidentemente judía), hará desaparecer la pesadilla y provocará el regreso de la madre al mundo real.

### OTROS DATOS

La película es un medimetroje insertada en el largo *Historias de Nueva York*, que firmó junto con Martin Scorsese y Francis Ford Coppola. Cada uno de ellos realizó un fragmento de unos 30 minutos de duración con la única premisa de que las historias transcurrieran en Nueva York, escenario de gran parte del trabajo de cada uno de ellos. Como dice Allen, “en *Historias de Nueva York* tuve la oportunidad de trabajar con dos directores de la talla de Marty Scorsese y Francis Ford Coppola. Me metí entre ellos dos para, ya sabe, recibir elogios por asociación”<sup>1014</sup>. El fragmento de Allen, de unos 35 minutos de duración, presenta un puñado de chistes con cierta gracia y dos escenas antológicas. Una de ellas nos muestra al protagonista comiendo un pollo frío al anochecer mientras suena la romántica canción *All the things you are*; la otra es la que sigue, acompañada por *Sing, Sing, Sing (with a swing)*, interpretada por Gene Krupa y la banda de Benny Goodman.

---

<sup>1014</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.70.

Añadimos que tanto el fragmento de Scorsese como el de Coppola incluyen puentes en su metraje. El de Scorsese -ya comentado en el capítulo 8- nos presentaba un puente en un cuadro, y el de Coppola (*Vida sin Zoe* -*Life without Zoe*, 1989-) se recrea en el Bow Bridge de Nueva York a lo largo de toda una escena.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Sheldon participa en una reunión de trabajo cuando es avisado por una secretaria de que su madre y su tía están en el pasillo esperándolo. Con cara de preocupación, abandona la sala y se dirige hacia la salida, siguiendo a la secretaria. Podemos ver entonces una foto del Pont Neuf de París decorando la sala de reuniones, que Sheldon cruza para salir del mundo laboral y entrar en el familiar, encarnado por su madre.



En otra escena, Sheldon abraza a su novia ante la esperanza de que su madre haya desaparecido para siempre, la víspera del día en que ella se muestre en el cielo

como un dios omnipresente. Desde la terraza del apartamento puede verse un viaducto urbano que no consideramos relevante.



## 22.- DELITOS Y FALTAS (1989)

### ARGUMENTO

Judah (Martin Landau), un próspero oculista, mantiene una aventura extramrimonial con Dolores (Angélica Huston), que le pide con insistencia que abandone a su esposa. Judah promete hacerlo pero no cumple su palabra, y cuando Dolores amenaza con hacer público su romance, éste solicita a su hermano -un personaje no tan próspero que permanece en Brooklyn y mantiene contactos con el hampa- para que lo libre de dicha amenaza. Dolores es asesinada y Judah en un principio tiene remordimientos, pero poco después acepta que en un universo sin Dios el crimen no tiene consecuencias y continúa con su vida familiar. Por otra parte, en paralelo, se nos cuenta la historia de Cliff (Woody Allen), un documentalista fracasado con todos los ingredientes de los personajes típicamente allenianos (vida sentimental que no funciona y redención de sus frustraciones vitales a través del amor por el cine). Al final de la película, Cliff y Judah se conocen en una boda de un conocido común, brindando la oportunidad a Cliff de resumir sus sentimientos y lo azaroso de la vida, a lo que Judah responde con la convicción de que la vida real dista mucho de ser como Hollywood pretende mostrárnosla.

### COMENTARIO DE ESCENAS

La secuencia del asesinato de Dolores comienza con esta escena, en la que el asesino acaba de cruzar el puente de Queensboro para llevar a cabo su cometido. Él viene de Brooklyn y atraviesa el puente para ir a Manhattan, donde vive Dolores. El asesino llega en coche a un aparcamiento en principio anodino y sin mayor relevancia. Baja del coche y mira desde un pretil. La cámara entonces va abriendo el campo hasta que nos damos cuenta de que lo que mira es el puente y, a lo lejos, la parte más peligrosa y degradada de Brooklyn, el barrio de Queens. Resulta simbólico el lugar que elige para aparcar el coche, junto a la puerta que acaba de atravesar, y cerca por tanto de la vía de escape. El asesino se dirige resuelto hacia una calle de Manhattan y por unos instantes, el puente y el coche aparcado quedan solos en la imagen, con la luz del atardecer dorando la celosía y las pilas del puente. Pensamos que en ninguna otra

escena de la filmografía de Allen se hace tan patente la relación Brooklyn-Manhattan, como dicotomía entre el lugar de origen del director y su lugar de residencia actual. El asesino se ve obligado a mirar al lugar del que procede, y hasta que ha mirado la cámara no nos muestra la imagen poderosa del puente. Suena a lo largo de toda la secuencia el *Cuarteto de cuerdas n° 15 D.887* de Schubert, cuyas innovaciones musicales en cuanto a las modulaciones que recoge logran añadir una componente trágica y de destino, como si la muerte de Dolores a la que vamos a asistir fuese inevitable. El relativismo moral que en principio transmite la película se ve “desautorizado” por la música y la mirada del asesino hacia el puente y hacia Brooklyn, que muestran la gravedad de lo que va a ocurrir. Además, el puente, el mismo que observan Ike y Mary en *Manhattan* al amanecer, es sin embargo recogido aquí desde otro ángulo, insistiendo por ello el director (en su particular lenguaje simbólico pontificio que aquí pretendemos desenmascarar) en que esta escena no es como la de *Manhattan*: aquí no hay amor, ni comicidad, ni vidas alegres ni preocupaciones de religión, sexo o similares. Aquí se trata del asesinato de una persona que no ha hecho nada para merecerlo (si es que eso puede merecerse alguna vez).







Durante un paseo por Central Park, Cliff y Halley (Mia Farrow), una chica a la que pretende Cliff, hablan de distintos asuntos laborales. La cámara los espera mientras enfoca uno de los pasos inferiores del parque, y cuando ellos llegan la cámara les va siguiendo. Cuando el arco desaparece de la escena, él le pide que se casen, porque “yo estoy loco por ti, y tú eres soltera” (Cliff no lo es, aunque su matrimonio hace aguas). Entonces se sientan en un banco, y ella lo rechaza. Es la anti-imagen de *Manhattan*. El arco del paso inferior<sup>1015</sup> como símbolo romántico alleniano, se oculta pese a que la escena comienza con él y sin los personajes; cuando ya se ha ocultado es cuando Cliff se abre a Halley, y en un banco, otro de los símbolos habituales de Allen para dilucidar las cosas, ella dice que no. Al no haber puente, la relación ni siquiera va a comenzar.



<sup>1015</sup> No somos capaces de distinguir de cual se trata, dentro de los existentes en Central Park.

Concluimos recordando que en esta película se cortó una escena en la que Cliff y su sobrina Jenny (Jenny Nichols) persiguen a Halley por Central Park<sup>1016</sup>, en la que quizá saliera alguno de los puentes del parque.

---

<sup>1016</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.358.

### 23.- ALICE (1990)

#### ARGUMENTO

Alice Tate (Mia Farrow), una mujer infeliz en su matrimonio con Doug (William Hurt) y cuya conciencia social -en su día enérgica- se ha ido debilitando con el tiempo, va a encontrar la inesperada compañía de Joe (Joe Mantegna), un atractivo músico con el que inicia una relación. Por otra parte, Alice acude a la destartalada consulta de un acupuntor chino, el doctor Yang (Keye Luke), que le receta unas hierbas mágicas con distintas propiedades (así, puede volar, volverse invisible y espiar a su marido o a su propio amante, y reencontrarse con su primer marido fallecido, Ed -Alec Baldwin-, que se le aparece en ocasiones como fantasma).

#### OTROS DATOS

Alice es una reflexión sobre la memoria, el matrimonio, las ilusiones, el tedio y las singularidades de la atracción. Se trata de una película muy fantasiosa en la que aparecen fantasmas y propiedades mágicas ilógicas, ideas que aparecen por primera vez en *Edipo reprimido* y que volverán a aparecer en su filmografía (*El sueño de Cassandra*, *Scoop*, *Midnight in Paris*). Quizá por ello los puentes aquí son puramente simbólicos, alegóricos y escurridizos.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Antes de iniciar su relación con Joe, Alice fantasea con conocerlo en una escena que sólo ocurre en su imaginación. En la guardería donde ambos llevan a sus hijos, ella se sienta en un banco y él acude a sentarse junto a ella y se declaran sus sentimientos. Al fondo, un póster realizado por los niños de la guardería, representa el *skyline* de la ciudad y unas figuras que semejan ser puentes, o al menos tienen forma de arco. Podrían ser también gatos<sup>1017</sup>, o quizá una representación del arco de Washington que se halla en Central Park, pero creemos que este último nunca ha aparecido en una película de Allen, y que los arcos, que quizá sean también gatos, no dejan de ser arcos

---

<sup>1017</sup> Es obvio que existen unas caras en las esquinas de los arcos, pero eso no implica que sean gatos necesariamente, pues en el mismo póster aparecen unas calabazas con ojos, nariz y boca, unos atributos que las calabazas no presentan.

que complementan la silueta de la ciudad. A nuestro parecer vuelve a ser alieniana la composición de la pareja sentada en un banco con la ciudad y un puente al fondo. Al tratarse de una escena irreal, soñada además por una persona anodina, tímida y sin aparente sexualidad, encontramos que el hecho de presentar de este modo “descafeinado” el comienzo de la relación entre ambos no deja de ser una irónica alusión a la célebre escena de Queensboro de *Manhattan*.



En otra escena ocurre algo similar. Se trata de una cita, esta vez real, entre Joe y Alice, en la casa de los pingüinos de Central Park. La cámara aguarda a que ella aparezca al fondo de la imagen enfocando una estructura de piedra que está en la superficie del estanque de los pingüinos. Decimos estructura porque lo que aparece en la pantalla es una forma artificial constituida por varios fragmentos de roca ensamblados, e incluso en una imagen más nítida (que no logramos trasladar al papel pero puede verse en la película) se distinguen las dovelas un tanto rústicas que integran el arco. Entonces ella aparece con un vestido rojo muy atrevido que contrasta con el

resto de colores de la escena y se detiene justo en el “ojo” de la roca que conforma el puente, que entonces representa una bóveda bajo la cual ella se queda parada un instante, dudando si acudir a la cita o no. Vuelve a ser un puente alegórico, como el del póster de la guardería, pero esta vez es real, como la cita.



*Alice*, que no es una obra redonda por su falta de mordiente humorística o por no saber definir claramente la dirección en la que pretende moverse, tiene su mejor secuencia en el vuelo y posterior baile, ya en tierra firme, que Ed brinda a Alice. Para la misma se empleó el sistema *Preston Cinema Systems' Gyrosphere* bajo la supervisión de Bob Harman, también responsable de los vuelos de la película *Superman*<sup>1018</sup> (Richard Donner, 1978), y precisamente emulan el vuelo que Clark Kent y Lois Lane dan por la imaginaria ciudad de Metrópolis. Al fondo de la imagen se divisa un puente (creemos que es el de Williamsburg), junto a los edificios Chrysler y PanAm (hoy día reconvertido en el MetLife Building) en primer plano, como iconos de la ciudad. Ed es el auténtico amor de Alice, por ello sale el puente auténtico y no alegórico, y además aparece completo, con las dos torres, como ocurre en las historias de amor alienianas en las que ambos son realmente felices.

<sup>1018</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.212.



## 24.- SOMBRAS Y NIEBLA (1991)

### ARGUMENTO

Un estrangulador está sembrando el terror en la ciudad, sumida en una espesa niebla. Kleinman (Woody Allen), un ciudadano insignificante y cobarde es despertado en mitad de la noche para participar en un plan que acabe con la captura del criminal. Sin embargo, su papel concreto dentro de ese plan no termina de estar claro, y poco a poco intenta huir de la peligrosa responsabilidad de atrapar al asesino. Kleinman se va cruzando con extraños personajes de un circo que se encuentra en la ciudad, entre los que hay un triángulo amoroso conformado por el Clown (John Malkovich), Irmy (Mia Farrow) y Marie (Madonna), y unos universitarios que acuden a un burdel (en el que aparecen Jodie Foster o Kathy Bates). Finalmente, Kleinman se une al circo e inicia una relación con Irmy.

### OTROS DATOS

Allen decía que en determinadas ciudades “una vez que sales a la noche tienes la sensación de que se ha acabado la civilización. Las tiendas están cerradas, todo está oscuro y la sensación es distinta. Comienzas a darte cuenta de que la ciudad es tan sólo una convención del hombre y que te viene dada, y que donde realmente vives es en el planeta”<sup>1019</sup>. Basado en un cuento de Allen titulado *Muerte*, la película se rodó por completo en un escenario construido en el estudio Kaufmann Astoria de Nueva York. Los decorados fueron obra de Santo Loquasto, con los que Allen quedó muy satisfecho<sup>1020</sup>, y el plató fue llamado durante el rodaje *Kafkaland* por parte de la prensa que siguió el rodaje<sup>1021</sup> pues tanto el argumento de la película como la música de Kurt Weill y los propios decorados remiten a la literatura kafkiana, particularmente obsesionada con la muerte, la maldad y los crepúsculos, y ambientadas en ciudades centroeuropeas.

---

<sup>1019</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.189.

<sup>1020</sup> LAX, Eric, *Conversaciones...* *op. cit.*, p.166.

<sup>1021</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.220.



El decorado se componía de una catedral, calles enteras, puentes, estanques y desvanes<sup>1022</sup>, una lista similar a la que indicaba Juan Antonio Ramírez cuando describía los elementos básicos de los decorados del cine expresionista (la calle, el jardín, el puente y la panorámica urbana lejana<sup>1023</sup>). La niebla, muy del estilo de Murnau o Lang, evitaba ver con nitidez lo construido, y esta circunstancia fue aprovechada para que las calles construidas pareciesen más localizaciones distintas de las que se construyeron realmente. Presenta una cualidad estética notable, muy poética, pero que dificulta la identificación de lugares, por lo que aunque sabemos que hay puentes en el decorado, éstos no se ven con claridad más que en una ocasión a lo largo de la cinta. Sin embargo, esa dificultad para que se hagan visualmente presentes obliga al director a incluir en las líneas de diálogo la palabra “puente”, siendo ésta una de las poquísimas veces que la emplea en uno de sus guiones: al no aparecer visualmente, Woody Allen necesita que se sepa que existe un puente, por lo que la palabra “puente” se menciona en la película. Por ello deducimos (una vez más, con otro argumento nuevo) que estos elementos urbanos sí resultan relevantes para él, puesto que los emplea de una forma simbólica.

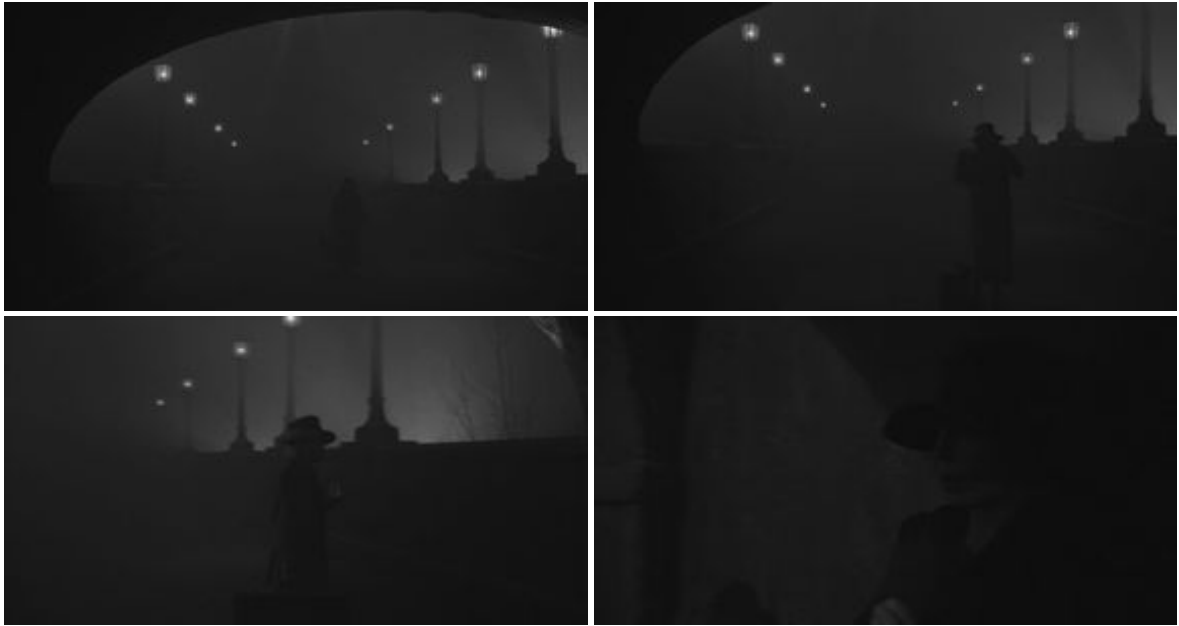
#### COMENTARIO DE ESCENAS

En una secuencia de la película *Irmy huye del circo* y se marcha a la ciudad, cruzando el puente que separa ambos lugares físicos, que cobra además el significado de cambio de mundo, de ambiente, de estilo de vida. En el puente se encuentra con una prostituta que la anima a acompañarla al burdel, donde comienzan sus cuitas a lo largo de la película. Estéticamente el puente es muy parecido al de Carlos en Praga visto de noche, con las farolas y el arco de una supuesta torre de guarda del puente.

---

<sup>1022</sup> *Ibidem*, p.217.

<sup>1023</sup> Aclaremos también que él señalaba la preponderancia de la calle sobre el resto de elementos. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sus sueños (ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1983, p.316.



Vista del puente de Carlos, con un peatón entrando en la parte vieja de la ciudad. La cámara de Allen se ubicaría al otro lado de la bóveda abierta en la torre, permitiendo que observemos de frente a las figuras que llegan a la ciudad

Poco después, el Clown se dirige a la ciudad a buscar a Irmy, y como ya hiciera ella antes, atraviesa el puente para acceder a la ciudad. Mientras él entra, observamos que se cruza con un coche de caballos.



Más adelante, en otra parte de la ciudad, Kleinman se encuentra con su compañero de trabajo Simon Carr (Wallace Shawn) y le pregunta si ha visto a Irmy, describiéndosela. Simon responde: “iba con un hombre y un bebé. Pasaban junto al puente, hacia el circo”, haciendo patente la separación que existe entre dos mundos, el de la ciudad y el del circo que acampa en sus inmediaciones, que tienen como punto de unión el puente, que han de cruzar todos aquellos que cambian de vida.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Sombras y niebla* homenajea y copia distintas películas de Fritz Lang y a Friedrich W. Murnau, especialmente *El vampiro de Dusseldorf* (M, Fritz Lang, 1931).

También guarda similitudes estéticas con *El proceso* (*The Trial*, Orson Welles, 1962), o *Noche de circo* (*Gycklarnas afton* Ingman Bergman, 1953). Y del mismo modo, encontramos coincidencias entre el decorado de la película de Allen y el de *El Golem*<sup>1024</sup> (*Der Golem, wie er in die welt kam*, Paul Wegener, 1920). Concluimos citando el microrrelato *El puente*<sup>1025</sup>, de Franz Kafka, cuyas obsesiones subyacen en esta película.

---

<sup>1024</sup> Se trata de un decorado que pretende reproducir Praga. Fue creado por el arquitecto Hans Poelzig en el Tempelhofer Feld de Berlín. *Ibidem*, p.312.

<sup>1025</sup> “Yo era rígido y frío, yo estaba tendido sobre un precipicio; yo era un puente. En un extremo estaban las puntas de los pies; al otro, las manos, aferradas; en el cieno quebradizo clavé los dientes, afirmándome. Los faldones de mi chaqueta flameaban a mis costados. En la profundidad rumoreaba el helado arroyo de las truchas. Ningún turista se animaba hasta estas alturas intransitables, el puente no figuraba aún en ningún mapa. Así yo yacía y esperaba; debía esperar. Todo puente que se haya construido alguna vez, puede dejar de ser puente sin derrumbarse.

“Fue una vez hacia el atardecer -no sé si el primero y el milésimo-, mis pensamientos siempre estaban confusos, giraban siempre en redondo; hacia ese atardecer de verano; cuando el arroyo murmuraba oscuramente, escuché el paso de un hombre. A mí, a mí. Estírate puente, ponte en estado, viga sin barandales, sostén al que te ha sido confiado. Nivelá imperceptiblemente la inseguridad de su paso; si se tambalea, date a conocer y, como un dios de la montaña, ponlo en tierra firme.

“Llegó y me golpeó con la punta metálica de su bastón, luego alzó con ella los faldones de mi casaca y los acomodó sobre mí. La punta del bastón hurgó entre mis cabellos enmarañados y la mantuvo un largo rato ahí, mientras miraba probablemente con ojos salvajes a su alrededor. fué entonces -yo soñaba tras él sobre montañas y valles- que saltó, cayendo con ambos pies en mitad de mi cuerpo. Me estremecí en medio de un salvaje dolor, ignorante de lo que pasaba. ¿Quién era? ¿Un niño? ¿Un sueño? ¿Un saltador de caminos? ¿Un suicida? ¿Un tentador? ¿Un destructor? Me volví para poder verlo. ¡El puente se da vuelta! No había terminado de volverme, cuando ya me precipitaba, me precipitaba y ya estaba desgarrado y ensartado en los puntiagudos guijarros que siempre me habían mirado tan apaciblemente desde el agua veloz”.

Franz Kafka, *El puente*.

## 25.- MARIDOS Y MUJERES (1992)

### ARGUMENTO

Gabe (Woody Allen) y Judy (Mia Farrow) reciben en casa a sus buenos amigos Jack (Sydney Pollack) y Sally (Judy Davis), quienes les comunican su decisión de divorciarse. La filmación de cámara en mano confiere a la película la sensación de inquietud de un documental, sensación que se ve incrementada por la narración de un observador oculto y las entrevistas del que se supone que es el director de una película dentro de la película. Los personajes acaban relacionándose con terceros: Judy presenta a Sally su amigo Michael (Liam Neeson), un redactor que se enamora de ella para descontento de Judy, que pese a haber actuado de celestina lo desea en secreto. Jack, por su parte, tiene un *affaire* con su monitora de *aerobic*, Sam (Lysette Anthony) cuya belleza iguala a su falta de profundidad intelectual. Y Gabe, que da clases en la Universidad de Columbia, se siente tentado a liase con Rain (Juliette Lewis), una de sus estudiantes que admira sus trabajos. Al final son Jack y Sally quienes se reconcilian y Gabe y Judy los que se divorcian.

### OTROS DATOS

Allen quería en *Maridos y Mujeres* que la audiencia sintiera los estados internos, emocionales y mentales de los personajes<sup>1026</sup>. Así, el operador de cámara, Dick Mingalone, simplemente tenía instrucciones de tomar la cámara y mantenerse cerca de los actores tanto como pudiera<sup>1027</sup>, al estilo de John Cassavetes o de los realizadores de la *Nouvelle Vague*.

En un primer momento la cinta iba a ser rodada en Dune Road, en los Hamptons, pero luego el director neoyorkino desechó la idea porque quería mostrar algo verdaderamente “feo”, y de hecho la estética de la película es desagradable, mucho más que sus películas anteriores localizadas en Nueva York, sin ningún ánimo de capturar paisajes de fondo<sup>1028</sup>. Así surge una película de realización complicada por

---

<sup>1026</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.229.

<sup>1027</sup> *Ibidem*, p.230.

<sup>1028</sup> *Ibidem*, p.234.

la variedad de técnicas cinematográficas empleadas, entre ellas la filmación con cámara en mano, los zooms desequilibrantes, los saltos de eje o el uso de cortes irregulares dentro de la misma escena entre personajes para aumentar la sensación de inestabilidad<sup>1029</sup>. Es una suerte de contenedor de basura que carece de cualquier tinte cómico, una película brutal, manifestación de lo que resultaba su propio matrimonio en ese instante vital<sup>1030</sup>. Para Alejandro G. Calvo, es la película más violenta de la década pasada<sup>1031</sup>.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Sam y Jack hacen footing juntos en la zona portuaria de la ciudad. Como todo el tono de la película, las imágenes son grises, con basura en las calles y poco estilismo en cuanto a la composición. El muelle a la izquierda de la imagen va desapareciendo poco a poco durante la escena, pero manteniéndose siempre el extremo. Es la situación contraria al paseo de Danny y Tina en *Broadway Danny Rose*, y a nuestro juicio indica al espectador que la historia entre ambos no acabará bien, en contraposición a la de Danny y Tina comentada.



En otro momento de la cinta encontramos a Gabe y Rain discutiendo en el interior de un taxi. Al fondo se ve un paso elevado que se va perdiendo conforme avanza la imagen, entre la paleta de formas y colores borrosos que se atisba desde

<sup>1029</sup> Allen y Morse han desarrollado un estilo propio basado en el trabajo de la cámara y la interpretación, descartando lo superfluo y concentrándose en el estado de ánimo de los personajes, como se puede ver en *Maridos y Mujeres*. SANTOS, Elena, *Op. cit.*, p.29.

<sup>1030</sup> Durante su montaje tuvo lugar todo su proceso de divorcio de Mia Farrow, hasta el punto de que se estableció un paralelismo entre la película y su vida real. El hilo argumental de la relación de Gabe con su alumna Rain mientras estaba casado con Judy se vio como un reflejo de lo que ocurrió realmente entre Allen, Mia Farrow y Soon-Yi Previn.

<sup>1031</sup> VV.AA., *El universo de Woody Allen*, Notorious, Madrid, 2008, p.194.

dentro del vehículo. Borrosa es esta relación, borrosa es la imagen y borrosa es toda la película.





## 26.- MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN (1993)

### ARGUMENTO

El matrimonio Lipton, formado por Carol (Diane Keaton) y Larry (Woody Allen), lleva una monótona vida en su apartamento de Manhattan. Ante la muerte de su vecina, la señora House (Lynn Cohen), Carol sospecha que ha sido asesinada por su propio marido, el señor House (Jerry Adler), e incita a Larry a que investiguen el crimen. Para ello son ayudados por sus respectivos amigos Ted (Alan Alda) y Marcia (Angelica Huston). Los cuatro acabarán descubriendo un crimen en apariencia perfecto que no resulta exactamente igual a como Carol sospechó en un primer momento.

### OTROS DATOS

Para Allen, “*Misterioso asesinato* es una de esas películas que salió tal y como yo la imaginaba”<sup>1032</sup>. Después de la seriedad y textura gris de *Maridos y mujeres*, y de todo el *affaire* Farrow, volvió a rodar con Diane Keaton una película que fluctúa entre las películas de Hitchcock y la comedia neoyorkina del propio Allen. Constituye así una nueva muestra de amor de Allen por la ciudad, no en vano la cinta comienza con la canción *I happen to like New York, I happen to like this town, I like the city air, I like to drink of it*<sup>1033</sup>. De algún modo, si su vida sentimental era atormentada, parecía decir el director a su público entre líneas, siempre le quedaría la ciudad y el amor por el cine.

### COMENTARIO DE ESCENAS

En una de las fases de la investigación, Carol y Ted siguen a Helen Moss (Melanie Morris), la amante del señor House hasta una sala de cine de su propiedad. Primero vemos cómo el taxi de Helen Moss se acerca hasta el primer plano, y después vemos cómo Carol desciende del coche en su persecución. Esta escena transcurre bajo uno de los ferrocarriles elevados de Nueva York, que es tratado por la cámara de un modo similar al de *Días de radio*. La niebla al fondo y la oscuridad, además, añaden a la escena un componente de lugar desagradable y propicio para asuntos turbios. Como en

---

<sup>1032</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.262.

<sup>1033</sup> En castellano, “a mí me gusta Nueva York, a mí me gusta esta ciudad, me gusta el aire de la ciudad, me gusta beber de ella”.

otras situaciones en las que también sale en la escena la parte inferior de una estructura elevada en la filmografía de Allen, supone un lugar para descubrir misterios y realizar actividades no del todo legales.

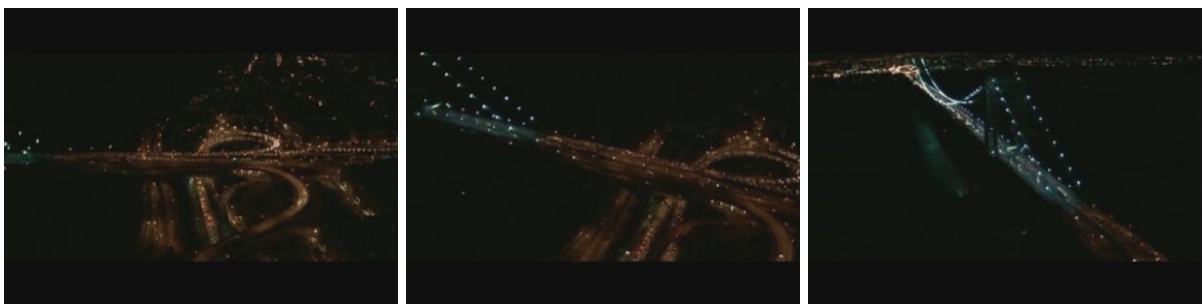


En otra momento de la película Ted y Carol descubren una figura parecida a la señora House en el interior de un autobús, y caminan entonces hasta el final de la línea, que es además el lugar en el que se ubica la escena reproducida<sup>1034</sup>. En este caso, la presencia del viaducto representa el lugar límite de la ciudad, pues es allí donde el transporte urbano da la vuelta y enfila la calle por la que ha venido.

<sup>1034</sup> En el autobús que lleva a la señora House hay una publicidad de la película *Vértigo*, de Hitchcock, cuyo argumento recoge la idea del personaje asesinado que de pronto no está muerto, como ocurre en esta película con la señora House. La aparición de cartel de *Vértigo* es pura coincidencia, según Allen (LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.127), aunque cabe dudar de que Allen no quiera jugar con su imagen de cineasta despreocupado, siendo en realidad un cineasta que cuida mucho los detalles.



Posteriormente, Carol y Larry están persiguiendo al coche del señor House, que lleva un cadáver en el maletero. Cruzan a una fundición de Nueva Jersey a través del puente George Washington<sup>1035</sup>, que se nos muestra iluminado con una toma aérea muy poco usual en el cine de Allen<sup>1036</sup>. La toma nos muestra todo el puente desde la misma estructura del enlace de incorporación. Como ocurre cuando la historia de amor termina bien, en un momento dado se pueden ver las dos torres del puente. El helicóptero continúa la toma hasta encontrar el coche que conduce Larry, y va siguiendo su trayectoria con una toma paralela al tablero de gran fuerza visual, siguiendo la siempre sugerente parábola de los cables principales de un puente colgante.



<sup>1035</sup> Blake nos recuerda que en la película “cruzan el puente de Washington a una fundición en Nueva Jersey, donde sospechan que está el cuerpo, en un mundo al que no pertenecen”. BLAKE, Robert A., *Op. cit.*, p.145. De nuevo el puente, como símbolo de frontera entre zonas diferenciadas de la ciudad.

<sup>1036</sup> El excesivo coste de este tipo de tomas nos plantea la pregunta “por qué aquí sí y en otras películas no?”. Sin duda el director de fotografía Carlo di Palma influyó en este tipo de decisiones, como describimos en el apartado 9.4.2. Quizá la respuesta a la pregunta esté en un texto de Estrella de Diego: “desde el aire la realidad adquiere una apariencia renovada: novalen las viejas formas de ver, hay que aprender a mirar de nuevo”. Quizá Allen haya querido, sencillamente, fotografiar un puente colgante de un modo novedoso en su filmografía. DE DIEGO, Estrella, *Op. cit.*, p.53.



La ya conocida entrada del cine del señor House aparece durante otra escena, aquella que protagonizan Larry y el propio señor House para tratar de hacer un intercambio entre prisioneros. De nuevo la estructura metálica constituye un fondo inmejorable como lugar de misterio en el que pueden ocurrir (como así resulta en la película) situaciones comprometidas y de cierto riesgo.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Misterioso asesinato* bebe de la filmografía hitchcockiana, y muy especialmente de *La ventana indiscreta* (*Rear window*, 1954), por la temática del hombre común que resuelve un crimen gracias a su curiosidad e indiscrección. Por su parte, la última escena es un homenaje a *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

## 27.- BALAS SOBRE BROADWAY (1994)

### ARGUMENTO

David Shayne (John Cusack) es un prometedor dramaturgo que inicia los ensayos para estrenar su próxima obra. En ella participa Olive (Jennifer Tilly), una actriz sin talento, a cambio de que su novio, el capo de la mafia Nick Valenti (Joe Viterelli) financie la producción. Para contrarrestar su presencia, David logra que el papel protagonista recaiga en la veterana diva del teatro Helen Sinclair (Dianne Wiest), de la que acaba perdidamente enamorado. Uno de los matones del capo, Cheech (Chazz Palminteri), tiene orden de vigilar a Olive durante los ensayos. Pese a las apariencias, resulta ser él quien tenga verdadero talento para la dramaturgia y sus sugerencias a David hacen que la obra funcione. Su implicación es tal que decidirá asesinar a Olive antes de dejar que su interpretación acabe con la obra, y provocará que David se dé cuenta de que no tiene talento, abandonando por ello el oficio de escritor y marchándose con su mujer Ellen (Mary-Louise Parker) de la ciudad.

### OTROS DATOS

El director de fotografía Carlo di Palma acabaría muy satisfecho con su trabajo en la película porque, según Allen, “era de época y en color, y la iluminación lejos de volverse realista, tiende a estilizarse, al igual que la época que se recrea, y sabía cómo sacar partido de eso para embellecer la fotografía”<sup>1037</sup>. En ella, según el director, cambiaba el habitual tono psicológico de su cine para hablarnos de la importancia de la estética. “Es una película sobre arte y su significación. Intenta poner de manifiesto comportamientos de grupo frente al arte y analizar de qué modo las personas siguen unos modelos”<sup>1038</sup>.

---

<sup>1037</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.285.

<sup>1038</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.55.

## COMENTARIO DE ESCENAS

Helen Sinclair y David caminan por el Prospect Park<sup>1039</sup> de Brooklyn en una escena de bellísimos colores otoñales. Hablan de la obra de teatro, de los posibles cambios argumentales, y en un momento dado ella le regala una pitillera. Él, totalmente anonadado, le declara su amor y entonces Helen le tapa la boca mientras repite con insistencia “¡no hables!”, retahíla cómica que recuerda la extravagancia de la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset boulevard*, Billy Wilder, 1950). La declaración emplea como fondo el puente de Lullwater (1906, sobre un diseño en madera de 1889 de Calvert Vaux y Frederick L. Olmsted), un estribo está oculto por un árbol, lo que a nuestro juicio evidencia que la relación no va a tener continuidad. Refiriéndose a esta escena, Allen declaró que “cuando tienes flores debajo, consigues una saturación que no tienes en días soleados”<sup>1040</sup>. El director quiso haber rodado con el mismo fondo la escena de la fiesta del día del estreno de la obra teatral de David, pero los costes excesivos se lo impidieron<sup>1041</sup>.



<sup>1039</sup> El parque fue diseñado por Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux en la segunda mitad del siglo XIX tras haberse hecho cargo de Central Park; la localización en este parque es poco habitual dentro del cine alleniano.

<sup>1040</sup> Fox, Julian, *Op. cit.*, p.247.

<sup>1041</sup> *Ibidem*, p.247.





#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Balas sobre Broadway* se ve influida por *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *Calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933), *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, George Cukor, 1950), *La ley del hampa* (*The Rise and Fall of Legs Diamond*, Bud Boetticher, 1960) y la cronológicamente próxima *Barton Fink* (Joel Cohen, 1991). Recordamos por último que el teatro en el que se rueda es un antiguo teatro real existente bajo una vía de tren elevada, en Williamsburg, Brooklyn, aunque no hemos encontrado registradas dichas vías elevadas en ningún fotograma del film.



## 28.- DON'T DRINK THE WATER<sup>1042</sup> (1994)

### ARGUMENTO

Narra la absurda historia de una familia provinciana de Nueva Jersey que se ve obligada a refugiarse en la embajada estadounidense durante su estancia en un país comunista, a causa de un malentendido.

### OTROS DATOS

La obra de teatro *No te bebas el agua*, del propio Allen, es adaptada para la televisión por el director rodeado de su equipo habitual (incluyendo a Carlo Di Palma). Pese a su carácter de telefilme en ocasiones es incluida dentro de la filmografía de Allen al tratarse de un telefilme de cierta altura y ambición. La obra de teatro, escrita en 1966, había sido llevada al cine por Howard Morris en 1969, aunque Allen nunca quedó satisfecho con el resultado<sup>1043</sup>. Sin embargo, pensaba que el telefilme de 1994 que aquí comentamos “no estaba mal para lo que era”<sup>1044</sup>. Los exteriores se rodaron en Praga, pero el resto se grabó en el estudio Kauffman Astoria, en Manhattan.

### COMENTARIO DE ESCENAS

En una panorámica de la ciudad del Moldava tomada en la orilla de Malá Strana, se recogen los puentes Manes (František Mencl, Alois Nový, Mečislav Petru, 1914), Karlův—el célebre Puente de Carlos— y el Most Legií (Antonín Balšánek, 1901), que atraviesa la isla de Střelecký Ostrov. El director emplea los puentes como elementos para identificar la ciudad<sup>1045</sup>, evitando al tiempo la aparición de símbolos demasiado tópicos que permitan la identificación de Praga (el Puente de Carlos aparece prudentemente en un segundo término), y al mismo tiempo nos presenta los elementos típicos de una ciudad centroeuropea; un río ancho, edificios del XIX amarillentos,

---

<sup>1042</sup> No ha sido estrenada en España, y no hay título oficial en castellano. Al referirse a ella, la bibliografía emplea indistintamente los títulos *Los USA en zona rusa* y *No te bebas el agua*. La obra de teatro, publicada en Tusquets, lleva por título *No te bebas el agua*.

<sup>1043</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.233.

<sup>1044</sup> *Ibidem*, p.233.

<sup>1045</sup> El director francés Claude Chabrol recuerda una anécdota sobre localización de puentes similares entre sí: los productores de la película que se traía entre manos, con vistas a ahorrar costes, querían rodar en Budapest una película ambientada en París, con la excusa de que en Budapest hay un puente que es la réplica exacta del puente Alejandro III de París. CHABROL, Claude, GUÉRIF, François, *Op. cit.*, p.29.

tejados verdes, un cielo parcialmente cubierto y una serie de puentes urbanos “a la europea” (medievales o de arcos rebajados). Esta ciudad podría ser Viena, o Bratislava, o Dresde, o Varsovia. Ese era el objetivo de esta toma de localización.



## 29.- PODEROSA AFRODITA (1995)

### ARGUMENTO

La historia comienza cuando Lenny (Woody Allen) y su mujer Amanda (Helena Bonham Carter), cronista deportivo y galerista de arte respectivamente, adoptan un niño al que llaman Max (Jimmy McQuaid). Ante la belleza e inteligencia de la criatura, Lenny no puede evitar suponer que los padres biológicos tienen las mismas cualidades y se propone buscarlos, pese a las afligidas advertencias del director del coro griego (F. Murray Abraham) y los comentarios jocosos de alguno de sus miembros. Pero la madre de Max resulta ser una actriz porno y prostituta llamada Linda Ash (Mira Sorvino), una mujer que pese a su oficio y sus toscos modales es encantadora. Sin decirle que es la madre de Max, Lenny trata de convencer a Linda de que cambie de vida. Cuando Amanda pide a Lenny el divorcio, Linda y él pasan una noche juntos. Pero al final Amanda vuelve con Lenny, y mientras tanto Linda acaba regenerando su vida. Un día se encuentran por casualidad en una juguetería. Lenny va con Max y Linda con su encantadora hija, producto de la noche que pasó con Lenny. Cada uno admira al hijo del otro sin saber que son sus respectivos progenitores.

### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando Lenny sale de la ciudad con su coche en un momento dado, se vislumbra un paso superior de autopista fugazmente. No consideramos que dicha visión sea relevante por la fugacidad de la imagen (se ve de forma un tanto borrosa en el tercer fotograma).



### 30.- TODOS DICEN I LOVE YOU (1996)

#### ARGUMENTO

Joe Berlin<sup>1046</sup> (Woody Allen) está divorciado de Steffi (Goldie Hawn) pero siguen siendo buenos amigos, hasta tal punto de que el nuevo marido de Steffi, Bob (Alan Alda), un millonario liberal de Park Avenue, trata a Joe como a uno más de la familia. DJ (Natasha Lyonne), la narradora de la película e hija de Joe, ayuda a su padre a ligarse a Von (Julia Roberts), una mujer infeliz en su matrimonio cuyos pensamientos íntimos, que comparte con su psiquiatra, llegan sin querer a oídos de Joe, que de este modo es capaz de decir y hacer todo lo que ella espera que diga y haga el hombre de sus sueños. Joe y Von inician su relación en Venecia y la concluyen en París; allí, Joe y Steffi recuerdan por un instante su época de casados con un baile en las orillas del Sena. Otros hilos argumentales presentan diversas tramas de corte cómico y romántico: la joven y rica Skyler (Drew Barrymore) tiene un romántico y en principio imposible affaire con el ex convicto Charles Ferry (Tim Roth), poco antes de su boda con el virtuoso Holden (Edward Norton). DJ tiene sucesivos *affaires* con un gondolero de Venecia, un cantante de rap y otros personajes igualmente excéntricos.

#### OTROS DATOS

La película, un musical en el que todos los actores cantan en alguna ocasión salvo Drew Barrymore (fue doblada por su mala voz), resume todo lo que una película de Woody Allen puede llegar a ser, presentando todos los elementos característicos de su filmografía. El director recorrió dos de sus ciudades favoritas a lo largo del rodaje, y creemos que el buen ambiente existente durante la producción del mismo se trasladó a la propia película. Allen decía que “no fue difícil rodar *Todos dicen I love you*, París y Venecia son dos ciudades que conozco bien, al menos cierto barrios. Rodar esta película fue especialmente grato para mí”<sup>1047</sup>, y en otra ocasión afirmaría que “*Todos dicen I love you* es una de esas películas con las que uno puede lucirse en lo visual. No

---

<sup>1046</sup> Al tratarse *Todos dicen I love you* de un musical, creemos que el apellido Berlin es una referencia a Irving Berlin, letrista y compositor, uno de los mayores representantes de la cultura del musical americano, ya mencionado además en este trabajo por su canción *Cheek to cheek*, que suena en *La rosa púrpura del Cairo*.

<sup>1047</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.85.

como con las películas realistas. Si las calles sirven de escenario a un musical, es otra historia”<sup>1048</sup>.

Lauro Zabala describe así la película, que considera el paradigma de la narrativa posmoderna: “Desde el punto de vista de lo fantástico como género narrativo, éste se distingue de la narrativa mimética y también de la narrativa maravillosa. Pero desde el punto de vista de lo fantástico como un modo narrativo, éste incluye también a lo siniestro, lo insólito, lo imposible, lo irracional y lo maravilloso. Es a partir de esta última acepción de lo fantástico como podemos reconocer al cine musical como parte de la narrativa fantástica, pues oscila entre el registro mimético (realista, generalmente dramático), el registro de lo maravilloso (cantar virtuosamente y bailar coreográficamente en cualquier situación dramática) y el registro de lo imposible (por ejemplo, volar por los aires durante un baile con la pareja). Y precisamente en una película como *Todos Dicen I love you* es posible encontrar todos los registros que van de la narrativa mimética clásica a la imposibilidad fantástica (durante la secuencia junto al Río Sena en París), a lo maravilloso característico de los números musicales intercalados en la narración”<sup>1049</sup>.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando DJ, en tanto que narradora, presenta a su padre Joe a los espectadores como habitante de París, ven a este último cruzando el Pont au Change (Paul Martin Gallocher de Lagalissérie, Paul Vaudry, 1860) en dirección al Palais de Justice (edificio que se ve al final a la derecha, con sus características torres), es decir, cruzando a la Ile de la Cité, con el Pont Neuf al fondo, mezclado con los habitantes de la ciudad. El director no ha querido mostrarnos ni la torre Eiffel, ni el Louvre, ni la Place d’Etoile, ni Montmartre. Ha querido que identifiquemos la ciudad a través de sus puentes y sus muelles.

---

<sup>1048</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.261.

<sup>1049</sup> ZABALA, Lauro, *Op. cit.*, pp.135-136.

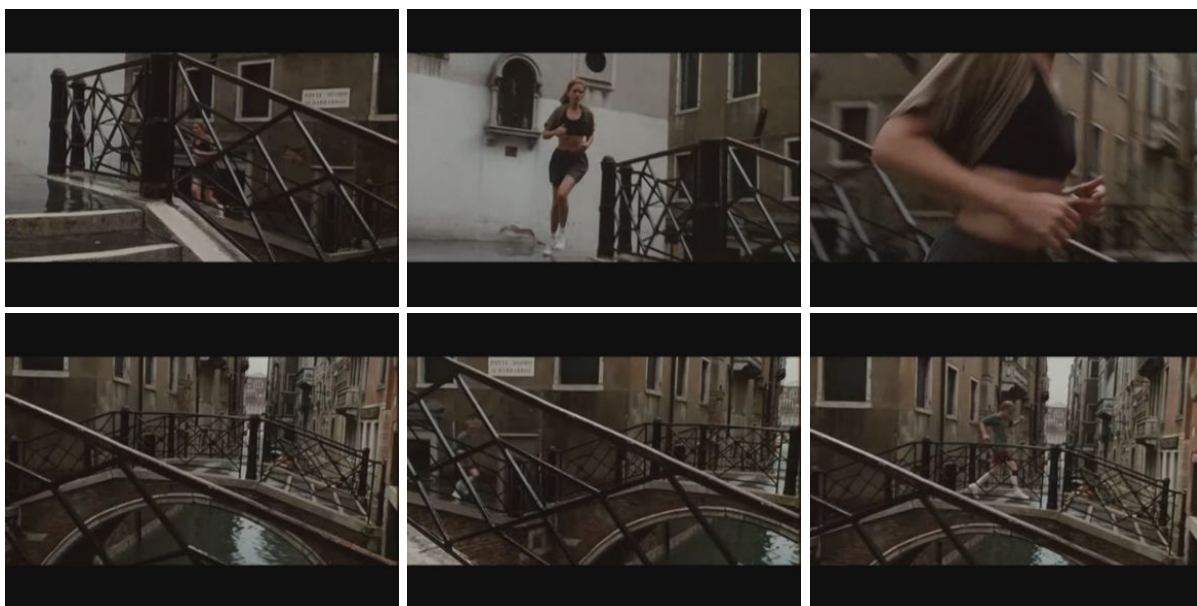


Ya en Venecia, Joe intenta coincidir con Von, a la que ha conocido la tarde anterior. Al enterarse de que ella hace footing por la mañana, la espera en una esquina e intenta seguirla para hacerse el encontradizo. Sus impolutos calcetines blancos están subidos hasta las rodillas, y cómicamente delatan al deportista novato. Al tratarse de una secuencia larga, preferimos comentarla poco a poco. Para Pilar Pedraza, el gran hallazgo de Allen en la película es esta persecución por calles, canales y malecones<sup>1050</sup>.



En dos puentes que se encuentran juntos, vemos cómo Von cruza el primero con paso firme y decidido. Joe, perdido desde el primer momento por el laberinto veneciano, cruza con peculiar estilo el situado en segundo término.

<sup>1050</sup> PEDRAZA, Pilar, artículo en *Versión Original*, n° 308, Rebross, Cáceres.



Joe, cada vez más desorientado, aparece en un muelle tras seguir una calle que no tiene continuación. La ausencia de puente se ve aquí tratada como efecto cómico aprovechando que no todas las calles de la ciudad tienen continuidad con un puente, con un pedazo de "tierra sobre el agua", en la poética definición de Fernández Troyano<sup>1051</sup>. Joe tiene que frenar súbitamente para evitar caer al agua; la cámara está fija esperando al personaje, para potenciar la sensación de que el espectador ya sabía lo que iba a ocurrir.



Joe, completamente agotado, se dirige a un puente mientras mira a todas partes, esperando encontrar a Von después de perseguirla durante toda la mañana. Cuando llega al centro del mismo, aparece Von desde un extremo que no podemos ver al estar oculto por los edificios. Era inevitable que se tropezaran allí después de las distintas escenas de la secuencia. El puente se nos muestra como lugar de encuentro de la

<sup>1051</sup> FERNÁNDEZ TROYANO, Leonardo, *Tierra Sobre El Agua: Visión histórica universal de los puentes*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2004.



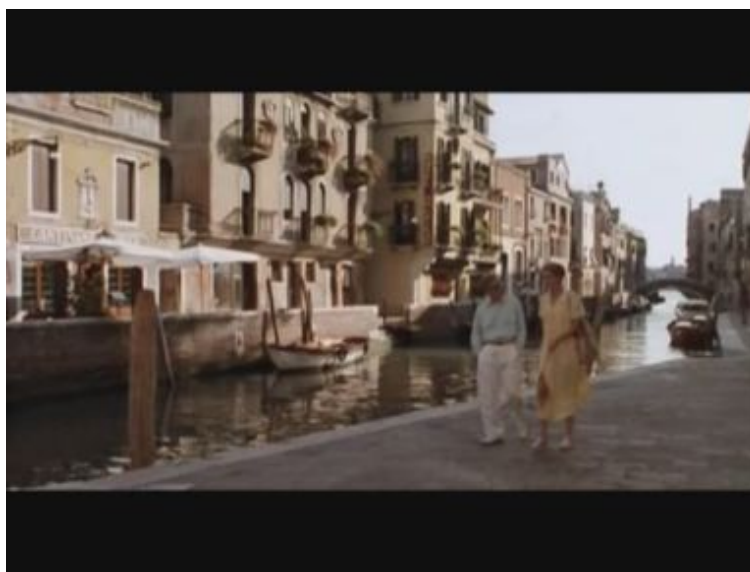
pareja, como punto de unión de personas. Su función de unir espacios físicos se transmite aquí a los espacios afectivos. Para ello, Allen emplea un puente pequeño, íntimo, de escala humana.



Una vez que ambos se han topado, Joe siente que se va a desfallecer (“sólo es un dolor en el pecho que me baja por el brazo”) y Von intenta ayudarlo, acercándose al primer plano donde les aguarda la cámara. De pronto aparece el marido de Von, y se la lleva por el mismo lugar por donde ella había aparecido, por el lado oculto de la estructura, a modo de profecía de lo que ocurrirá con la relación de ambos. Pues si bien Joe consigue salir durante un tiempo con Von, ella acabará desapareciendo de su vida por un motivo no muy claro.



Al inicio de la relación, cuando están conociéndose, Von y Joe pasean junto a los canales venecianos con el inevitable puente al fondo, cerrando el cuadro.



En otra trama del argumento, una de las relaciones de DJ llega de visita a hasta Nueva York y ésta lo recoge en un taxi. Durante el trayecto, al fondo de la imagen aparece un paso superior, de forma similar a como se nos mostraba en *Maridos y Mujeres*. Aquí, sin embargo, el colorido y nitidez de la fotografía del filme nos permite distinguirlo con algo más de claridad.



En la última secuencia de la película, Joe y Steffi salen de una fiesta a la que no ha podido asistir Bob, el marido de Steffi. Joe guía a su exmujer y ahora amiga hacia la parte inferior del Pont de la Tournelle (Henri Lang, Louis Guidetti, Pierre Guidetti, 1930), un lugar en el que ya estuvieron en el pasado, cuando eran pareja. Las imágenes nos muestran todos los detalles singulares de la estructura, desde la escalera que descende hacia el muelle hasta los detalles de la imposta, las depuradas líneas que estilizan la bóveda rebajada y los pináculos que decoran la parte superior del tablero. El puente aparece en toda su extensión, es decir, vemos al tiempo los estribos de ambas orillas, que nos indica lo que ya hemos visto a lo largo de toda la película, que la relación entre ellos, pese a que ya no estén casados, es muy especial, satisfactoria para ambas partes, y en la que sigue presente el amor.



Cuando ella se da cuenta de que Joe la ha llevado a un sitio que ya conocía, comienza a cantar mientras la cámara deja atrás el puente. Ella está sola en ese

instante y no tiene sentido que la estructura aparezca de fondo. Una vez que termina de cantar y comienza el baile ella gira la cabeza reclamándolo.



Entonces ambos bailan ayudados por una serie de efectos especiales que estilizan y prolongan deliberadamente los pasos de Steffi. El puente vuelve a funcionar como fondo para toda la escena<sup>1052</sup>.



Después del baile, ambos se sientan en el muelle y recuerdan su relación. La cámara enfoca la Ile de la Cité. Al principio sólo aparece el Pont Saint-Louis (J.F Coste, Long-Depaquit,1970) -círculo verde-, pero la imagen gira poco a poco hasta captar los extremos de los dos puentes confluyentes en la isla, el Pont de l'Archevêché (Plouard, 1828) -círculo rojo- y el Pont Saint-Louis ya mencionado. Las figuras de Joe y Steffi, entonces, quedan enmarcadas bajo la isla, con un puente a cada lado, y se besan. Sus

<sup>1052</sup> Si bien en estas imágenes desaparece uno de los dos estribos, el hecho de que antes hayan aparecido los dos, cuando bajaban al muelle, es suficiente a nuestro juicio para definir la honestidad y estabilidad de la relación entre Joe y Steffi.



respectivas vidas, por un instante, han cruzado desde las orillas en las que están situadas (ella, felizmente casada en Nueva York, y él, soltero pero viviendo en París) y se han encontrado metafóricamente en la isla gracias a los simbólicos puentes que unen aún su vida.



Allen recuerda esta escena mágica en sus conversaciones con Eric Lax: “hacía frío cuando filmamos en el muelle, pero se podía soportar. La otra noche estaba cenando allí fuera y me quedé mirándolo desde la ventana de La Tour d’Argent, pensando en cómo lo había iluminado Carlo Di Palma. Se pasó días para alumbrar la zona. Habíamos alquilado hasta el último foco disponible en toda Francia. Nôtre Dame se veía completamente iluminada, al igual que la orilla opuesta del Sena, y ésta también. Debía haber unos quinientos focos encendidos. Normalmente esa zona está iluminada, pero aquello fue increíble”<sup>1053</sup>.

<sup>1053</sup> LAX, Eric, *Conversaciones... op. cit.*, p.204.

## OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

El director, en esta escena, se homenajea a sí mismo emulando la primera escena que rueda como actor en *¿Qué tal, gatita?*, aunque con el Pont de Carrousel de fondo en aquella ocasión. Al mismo tiempo, recuerda a otro de los musicales más relevantes de la historia, *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951), cuando Gene Kelly lleva a la orilla del río a Leslie Caron para cortejarla en un baile junto al Pont Neuf, con la Catedral de Nôtre Dame al fondo, en una escena rodada en estudio. Podemos identificar todos los momentos de *I love you*: la bajada por las escaleras, la conversación antes del baile con el puente de fondo, el baile y la conversación posterior, mientras están sentados.



La película también homenajea *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964) y *Cita en San Luís* (*Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944). Del mismo modo, integra elementos de la comedia musical moderna, al estilo de *Annie* (John Huston, 1982) y del drama musical moderno *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981). Creemos que *Todos dicen I love you* influyó asimismo en la realización

de la española *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002), por su concepción de musical despreocupado en el que los actores no tienen por qué saber cantar.



### 31.- DESMONTANDO A HARRY (1997)

#### ARGUMENTO

La película reflexiona sobre lo trascendente que puede ser el arte y lo insufrible que puede ser el artista que lo crea. La acción discurre entre la realidad y la fantasía, entre Harry Block (Woody Allen) y su larga lista de ex mujeres (tres), ex amantes (docenas) y parientes agraviados, y el retrato que de ellos hace en sus novelas y relatos sin molestarse apenas en disimular sus identidades. El escritor es invitado a un homenaje en la universidad donde cursó estudios (y de la que fue expulsado), y ante el miedo a acudir solo pide a Cookie (Hazelle Goodman), una prostituta, que vaya con él. Al viaje se incorpora a última hora su amigo Richard (Bob Balaban), y antes de partir deciden secuestrar al hijo de Harry, Hilly (Eric Lloyd), al que Harry no tiene acceso debido a que Joan (Kristey Alley), ex mujer de Harry y madre del chico, considera que es una mala influencia para él.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Después de secuestrar a Hilly, el cuarteto sale de Nueva York camino de la Universidad por la Henry Hudson Parkway, que tiene un tramo elevado sobre una estructura metálica de color verdoso. La cámara sigue al coche por unos instantes, hasta que a lo lejos se vislumbra el puente George Washington, momento en que la cámara se vuelve estática y mantiene el cuadro mientras el coche continúa su marcha hacia el exterior de la ciudad. Aparece una sola torre, confiriendo tensión e inestabilidad a la escena. Recordemos que en ese coche viaja Harry, un amigo circunstancial, su hijo secuestrado instantes antes y una prostituta. Resulta difícil imaginar un grupo más heterogéneo y con más posibilidades cómicas que éste.



### 31.- CELEBRITY (1998)

#### ARGUMENTO

Lee Simon (Kenneth Branagh) es un periodista y escritor frustrado. Mujeriego, conoce y se relaciona con la célebre actriz Nicole Oliver (Melanie Griffith) y con una supermodelo (Charlize Theron); además, la estrella de Hollywood Brandon Darrow (Leonardo DiCaprio) se interesa por un guión del propio Lee. Por otra parte, éste también mantiene romances con Bonnie (Famke Janssen) y Nola (Winona Ryder). La exmujer de Lee, Robin (Judy Davis), mucho más comedida en principio, conoce al productor de televisión Tony Gardela (Joe Mantenga); gracias a Tony, Robin comienza a presentar un popular programa de entrevistas sobre temas de actualidad.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

A lo largo de la secuencia de un desfile vemos cómo se produce el contacto entre Lee y la supermodelo encarnada por Theron. Al fondo de la imagen, de forma repetitiva en cada uno de los pases, se observa el puente de Queensboro tras la cristalera del local en el que se celebra el desfile<sup>1054</sup>. Se trata de un local de acero y cristal recientemente restaurado junto a la estructura; alberga asimismo una serie de bóvedas que el célebre arquitecto valenciano Rafael Guastavino levantó bajo el tablero del puente, ya en la orilla de Manhattan, y que ha sido empleado como lugar de filmación de fiestas y reuniones de la alta sociedad en series como *Sexo en Nueva York* o *Cashmere Mafia*. El cristal que separa a los personajes del puente es también símbolo de la barrera que acaba separándolos a ellos, y constituye un signo de la frivolidad y falsedad del mundo de la moda y de las relaciones que en él se originan.

---

<sup>1054</sup> También en *El noviazgo del padre de Eddie* (*The Courtship of Eddie's Father*, Vincente Minnelli, 1963) se celebra una boda que no tiene buen final, y aparece al fondo de la imagen el puente de Queensboro a través de un ventanal con cristales y cortinas que dotan a la escena de un aspecto intencionadamente teatral



La familia de Tony se divierte en su casa de Whitestone, en el East River, y al fondo se divisa el Throgs Neck Bridge (Othmar Ammann, 1961). El puente aquí parece no ser más que un mero fondo, pero cobra importancia instantes después, en la escena que comentamos, y que tiene como protagonista a la pareja Tony-Robin. Así, la escena que viene a continuación no sólo es la clásica disposición pareja-puente alleniana, sino

que además representa el lugar “familiar” de uno de los componentes de la pareja, Tony.



Poco después, Tony acerca a Robin allí para cortejarla y hablar de su futuro como pareja. Tras las dudas iniciales de ella, sospechando que él oculta algo porque no puede ser “tan perfecto”, acaban besándose. La ausencia de una de las torres del puente, de nuevo, simboliza la inestabilidad de las relaciones, que es el tema del que ambos han estado hablando.



Nola y Lee, que se conocen muy ligeramente, se reencuentran en una fiesta, en un local italiano y pese a que ambos tienen pareja en esos momentos, ocultan dichas relaciones ante la expectativa de poder estar los dos a solas después de la fiesta. Este encuentro, que resulta definitivo para el inicio de la relación que van a mantener, tiene como fondo un puente veneciano pintado en el interior del local, y que recuerda a los que ya filmara Allen en *Todos dicen I love you*. El director se las ingenia de este modo para disponer un puente, en principio oculto, al comienzo de la relación. La falta de estribo izquierdo y el cartel de EXIT que aparece en el mismo evidencian que tampoco en esta ocasión la historia tendrá un final feliz para ambos.



La vibrante y larga secuencia del manuscrito se nos presenta con la canción *On a slow boat to China*. Bonnie ha decidido romper con Lee y se lleva el manuscrito de la novela que el propio Lee ha terminado de escribir. Lee pregunta en la calle dónde está Bonnie, atraviesa un paso superior metálico por donde discurre la Franklin Delano Roosevelt Dr y termina corriendo detrás de un transbordador que cruza el East River de Manhattan a Brooklyn, en unas imágenes que permiten ver difuminados, valga la

redundancia terminológica, los puentes de Brooklyn (en primer término) y Manhattan. El juego de distintos grises en la escena final es prodigioso, pues el director de fotografía consigue destacar los papeles del manuscrito que Bonnie va tirando poéticamente al río ante la impotencia de Lee. Y ambos están, de alguna manera, en las imágenes que tienen puentes al fondo, pues no sólo vemos a Bonnie, sino también a Lee, representado por el manuscrito del que ella se va deshaciendo poco a poco. Añadimos que el lugar desde el que Lee observa impotente cómo se destruye su obra es el mismo que aparece en *Annie Hall* y en *Hannah y sus hermanas*, y supone una vuelta de tuerca más a la misma localización, enfocada ahora desde otra perspectiva: la de un barco en movimiento.







#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Podemos situar *Celebrity* entre *El juego de Hollywood* (*The player*, Robert Altman, 1991) y *La dulce vida* (Federico Fellini, 1960), con tintes del mundo frío de la moda de *Pret-a-porter* (Robert Altman, 1994) y de *El diablo se viste de Prada* (*The Devil wears Prada*, David Frankel, 2006). Citamos también la existencia, en cuanto a localización, de escenas similares a la última comentada en *Pasión por vivir* (*Passion of mind*, Alan Berdimer, 1999) y en *La reina de Nueva York* (*Nothing sacred*, William A. Wellman, 1937).

La pérdida del manuscrito único del escritor al final de la película fue utilizada por Allen en *Maridos y mujeres*, y aparece en otras cintas como *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder boys*, Curtis Hanson, 2000); en *Celebrity* se da la circunstancia de que la pérdida es intencionada, y la rotura de las páginas representa la propia ruptura sentimental.

## 32.- ACORDES Y DESACUERDOS (1999)

### ARGUMENTO

Emmet Ray (Sean Penn) es un ególatra y virtuoso guitarrista de jazz ambulante con un parecido más que razonable con Django Reinhardt. La mujer que hay en la vida de Emmet es Hattie (Samantha Morton), una joven muda de carácter sufridor a la que deja para casarse con Blanche (Uma Thurman). Cuando su matrimonio acaba en divorcio intenta volver con Hattie, pero ésta ya se ha casado de nuevo y es feliz con su vida.

### COMENTARIO DE ESCENAS

Una de las aficiones de Emmet es ir a ver trenes, rasgo que Allen reconocía haber tomado prestado de la vida de Django Reinhardt<sup>1055</sup>. En una de las secuencias iniciales de la película vemos una estación de ferrocarril con una estructura metálica sobre la playa de vías.



Más adelante, Emmet y Al (Anthony LaPaglia) intentan conocer alguna chica para pasar el fin de semana mientras pasean por la costa de Rye Playland, Nueva Jersey. En ocasiones podemos ver al fondo uno de los muchos embarcaderos

---

<sup>1055</sup> CAPARRÓS LERA, José María, *Op. cit.*, p.89.

existentes en la zona, además del clásico banco alleniano, esperando vacío a que una pareja tome asiento en él.



Emmet lleva a Hattie, con la que está comenzando a salir, a ver pasar trenes junto a un puente ferroviario en el que se cruzan dos líneas. Aixalá opina que el juego de contemplar cómo pasan los trenes es indicativo de que Emmet tiene la impresión de que a cada momento estuviera perdiendo el último tren de su vida y se hundiera debido a su conducta autodestructiva<sup>1056</sup>. La celosía del puente, de estructura interna compleja, aparece junto a un poste de madera que emplea la cámara para descender hasta donde se encuentra la pareja, que está al comienzo de su relación. Allen juega también mucho con los postes que atraviesan la pantalla en vertical como contraposición a la horizontalidad de los tableros de los puentes.

<sup>1056</sup> AIXALÁ, Pep, *Op. cit.*, p. 237.

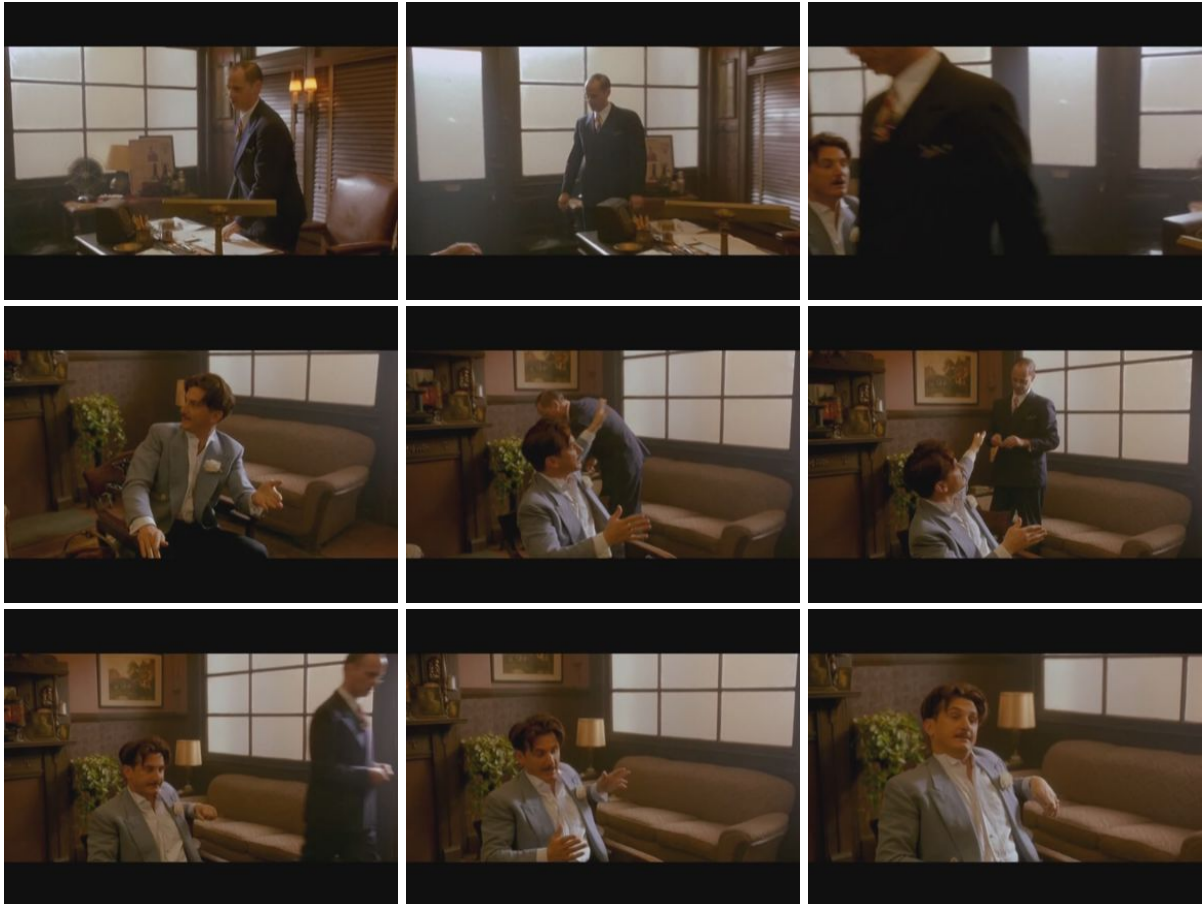


Pensamos que este puente tiene una gran similitud a uno de los tramos del Macomb's Dam Bridge reproducido por Hopper en 1935, en un cuadro de nombre similar. No es exactamente el mismo, pues el del cuadro es un puente carretero y no ferroviario; sin embargo, los tonos amarillos y verdes del óleo sí son muy similares a los empleados por Allen en toda la película. El puente fílmico, denominado Fresh Pond NYCRR Bridge está situado en las inmediaciones del parque Joseph F. Mafera, en el barrio neoyorquino de Queens, y permite el cruce a nivel de dos líneas ferroviarias distintas en el Fresh Pond Junction.



Cuando Emmet está discutiendo asuntos de negocios con su agente podemos ver cómo aparece un cuadro en el que se nos muestra un puente al fondo del

despacho. Este motivo, el de un puente en un despacho profesional en el que tienen lugar reuniones de trabajo, aparece también en *Edipo reprimido* y en otras películas ya citadas en el capítulo 8, y se ajusta bastante a la realidad, donde en ocasiones se disponen cuadros o fotografías de puentes como símbolo de acuerdos cerrados satisfactorios para ambas partes, al ser símbolo de unión de dos partes inicialmente separadas.



Posteriormente, Emmet y Hattie caminan hacia el banco que hemos visto antes en el paseo marítimo. Tenemos el banco, la farola y la estructura del embarcadero que se divisa al fondo, con el borde bien definido. La evolución de Allen como director es notable si comparamos esta escena con la de Queensboro en *Manhattan*: al estatismo y sobriedad de la película del año 1979 se opone la aparente ligereza de movimientos de cámara que usa el director 20 años después. Sin embargo, la simbología y la composición permanecen inmutables, haciendo patente la unidad conceptual de toda su filmografía.





En una estación elevada vemos a un mendigo pedirle limosna a Emmet, que descende por la escalera desde el andén. La cámara recoge cómo el mendigo sigue al músico durante un buen trecho hasta que Emmet cede y le da unas monedas. Como en otras ocasiones en el cine de Allen, estas estaciones representan lugares donde suele practicarse la mendicidad. En esta película podemos observar como, merced al movimiento de la cámara, la estructura metálica de la estación se mantiene elevada en todo el recorrido de la línea, generando un espacio urbano extraño y sugerente, a modo de pórtico.





Emmet vuelve a Rye Playland en busca de Hattie después del fracaso de su matrimonio con Blanche. Primero vemos cómo ella se acerca al banco; después, él se aproxima y le propone que vuelvan a retomar la relación. Ella, por gestos (no olvidemos que es muda), le hace entender que ya está casada y con familia, y él entonces se resigna y se va. Es llamativo que en ningún momento Emmet tome asiento en el banco donde antes se sentara con ella cuando eran pareja, ese mismo banco que aparecía vacío la primera vez que apareció en la película. Además, los diques del fondo, que antes estaban ocultos por la marea, son filmados ahora tras la figura de Emmet, y una vez más, significando la soledad del personaje. Cuando éste se va, la cámara queda por unos instantes tomando las puntas de los diques.







Emmet lleva a una nueva pareja al mismo puente ferroviario en el que ya estuviera con Halley. Sin embargo, ahora es de noche y conduce medio borracho un coche de capricho que se compró cuando dispuso de un poco de dinero, al comenzarle a ir bien su carrera de guitarrista. Aparca y comienza a tocar la guitarra como ya hiciera cuando estaba con Halley. El puente se ve, además, completo, representando que las relaciones que le esperan a Emmet son similares a la que tiene entre manos en ese instante. Si echamos la vista atrás, vemos cómo el mismo puente aparece cortado en la escena en la que acude al mismo lugar con Halley.

Es decir, las relaciones naturales de un personaje como Emmet son temporales, con chicas frívolas y sin buscar algo diferente a la compañía esporádica, al ocio compartido y al sexo, mientras que Halley termina por casarse y formar una familia. Algo que no tiene cabida en la vida de Emmet, pues como hemos visto su matrimonio en la película termina en divorcio. Por eso en la caracterización de los puentes que representan a Emmet, las estructuras incompletas en la imagen significan “relación

auténtica”, mientras que las completas encarnan “relación forzada”, artificial, postiza, simulada.



En una escena posterior, al no recibir la respuesta esperada a un recital de guitarra, Emmet destroza el instrumento contra el poste mientras llora. La cámara se aleja dejando a Emmet solo bajo el foco, cerca del coche, con el puente al fondo, sumido en la oscuridad.



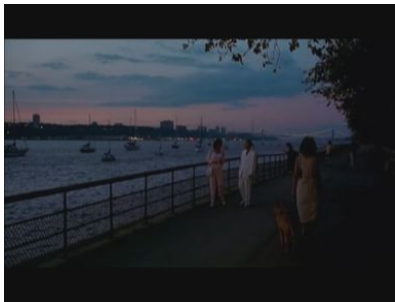
### 33.- GRANUJAS DE MEDIO PELO (2000)

#### ARGUMENTO

Ray (Woody Allen) es un ex convicto que trabaja como friegaplatos; poco contento con su trabajo, urde un plan para hacerse rico rápidamente. Su idea consiste en excavar un túnel hasta la cámara acorazada de un banco desde el sótano de la tienda contigua con la ayuda de un par de compinches de pocas luces. Frenchy (Tracey Ullman), su esposa manicurista, que prepara unas exquisitas galletas, se instala en la tienda y mientras se dedica a hornear y vender arriba, en el sótano la banda de Ray se afanan en abrir el túnel. El plan del robo acaba desbaratándose cuando descubren que no han excavado en la dirección correcta, pero las galletas de Frenchy tienen tanto éxito que ella y Ray se hacen inmensamente ricos. En su nueva vida, su estabilidad matrimonial se pone en peligro al aparecer David (Hugh Grant), un engolado marchante de arte que intenta seducir a Frenchy.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Durante un paseo por el borde del río (creemos que es Riverside Dr), Ray habla acerca de su matrimonio con su cuñada May (Elaine May); al fondo visualizamos las luces de un puente (creemos que el George Washington). Esta escena pretende mostrar al espectador la posibilidad de que haya algún tipo de romance entre ambos, puesto que en la conversación se descubren como personas muy afines y a los que no les interesa el nuevo estilo de vida que están llevando. La desaparición del puente del fondo de la escena, merced al movimiento de la cámara, evidencia que finalmente esa relación, que flota en el ambiente, no va a tener lugar.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Se trata de la primera película de Allen en la que aparece la figura del paleta infiltrado en una sociedad de mayor nivel cultural. Veremos con posterioridad personajes similares en *Scoop* (el mago Sid Waterman), *Si la cosa funciona* (la inocente Melodie St. Ann Celestine) y *Conocerás al hombre de tus sueños* (la prostituta Charmaine).

### 34.- LA MALDICIÓN DEL ESCORPIÓN DE JADE (2001)

#### ARGUMENTO

C.W. Briggs (Woody Allen) es un detective de una compañía de seguros que ve amenazados sus métodos tradicionales de trabajo cuando entra en la empresa Betty Ann Fitzgerald (Helen Hunt), con la que choca continuamente. Durante una cena de empresa el mago Voltan (David Ogden Stiers) hipnotiza a ambos por medio de unas palabras clave, *Constantinopla* y *Madagascar*, provocando la hilaridad del resto de compañeros presentes. Sin embargo, la hipnosis continúa presente en ellos después de esa noche, y Voltan emplea la palabra mágica para hipnotizar al investigador, obligándole a robar en una serie de mansiones aprovechando que ha sido el propio Briggs el que ha instalado los sistemas de seguridad de las casas. Ajeno a sus propias fechorías, Briggs investiga los robos y se encuentra con la hija de la asaltada familia Kensington, Laura (Charlize Theron), que quiere entablar una relación con él. Briggs es incriminado como culpable por la policía, pero gracias a Betty Fitzgerald, que casualmente es la única en la que Briggs acaba confiando, resuelve el caso y termina por unirse sentimentalmente a la propia Betty.

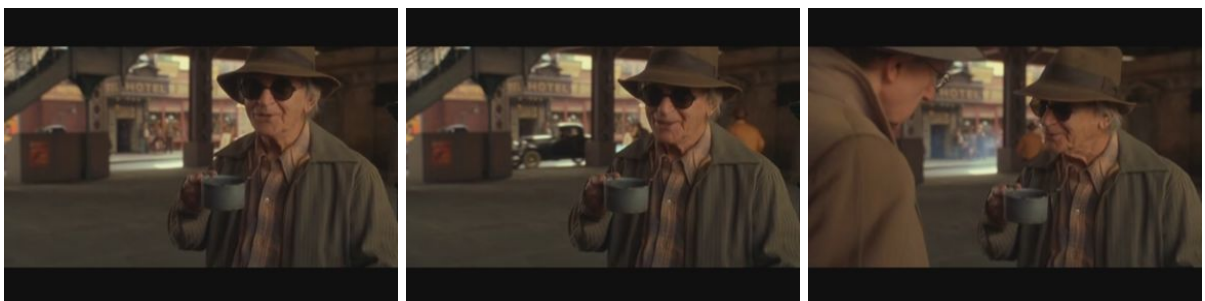
#### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando investiga en casa de los Kensington, C.W. se encuentra con Laura, que lo seduce mientras fuma un cigarro largo y coquetea con el cinturón de su albornoz, imitando con acierto el estilo de Veronica Lake en los años 1940. En el pasillo está colgado un cuadro que vemos parcialmente y en el que distinguimos un puente, quizá un acueducto. Pensamos que ese cuadro está ubicado ahí deliberadamente, señalándonos la futura relación que tendrá lugar entre ambos personajes; además, se oculta uno de los extremos mostrando la temporalidad de dicha relación. El carácter deliberadamente romántico del cuadro, en que imaginamos un paisaje idílico en la mejor tradición anglosajona, se opone deliberadamente a la modernidad de Laura, que se muestra como una chica a la que le gusta conocer y seducir hombre por el mero placer de hacerlo, y por tanto con una concepción del amor y el sexo muy alejada de lo

que puede presuponerse que representan tanto el cuadro como el ambiente de la habitación.



A lo largo del desarrollo de la investigación, Briggs acude a un mendigo soplón que se hace pasar por ciego para conseguir información de cara al caso de los robos. Como no podía ser de otro modo conociendo las películas previas del director, sitúa dicha acción en la parte inferior de una estación de ferrocarril elevado.







#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*La maldición del escorpión de jade*, finalmente, constituye un homenaje a *Perdición* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944) o *El sueño eterno* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946) en la figura del detective un tanto socarrón y escéptico que resuelve casos pese a la inoperancia de la policía, que visita los bajos fondos, que tiene relación con mujeres fatales y que sólo cuenta con su propia inteligencia.



### 35.- UN FINAL MADE IN HOLLYWOOD (2002)

#### ARGUMENTO

Val Waxman (Woody Allen) es un cineasta destacado en su día cuyas películas han caído en desgracia y al que se le presenta la oportunidad de reflotar su carrera cuando su ex-esposa Ellie (Tea Leoni) convence a su novio Hal (Treat Williams), un ejecutivo de la industria cinematográfica, para que le produzca un melodrama ambientado en Nueva York. Justo antes del inicio del rodaje Val se queda ciego a causa de la histeria y sin decir nada trata de resolver la papeleta con la ayuda de su agente y de Ellie, a la que acaba recuperando. La película de Val recibe las más feroces críticas en Estado Unidos, pero se ve aclamada como una obra maestra en Francia, país al que Ellie y Val, con la vista ya recuperada, se marchan para acometer un nuevo proyecto cinematográfico.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Woody Allen hace una parodia de sí mismo en la película incorporando numerosos elementos autobiográficos en la persona de Val Waxman. La figura del director acabado que triunfa en Francia, al que se le da bien situar melodramas en Nueva York, que pretende colocar dentro del reparto a su pareja y del que los productores no se fían en absoluto por miedo a que su terquedad dé como resultado una película *de autor* sin futuro comercial se asemeja mucho a la imagen que tienen del propio Allen la mayoría de productoras importantes, que no contemplan la posibilidad de invertir en sus películas. En esta cinta magnífica sólo aparece un rodaje en exteriores, estando todos los demás situados en los estudios Kaufman Astoria (como muchas de las propias películas de Allen, y singularmente *Sombras y niebla*). Pues bien, precisamente esa localización exterior es un puente, un ferrocarril elevado con celosía metálica como tantos otros de los empleados por el propio Allen en sus filmes. En la escena vemos cómo Ellie tiene que redirigir la mirada de Val hacia el puente de forma simbólica, puesto que el director, temporalmente ciego, ha de disimular su estado ante el resto de los trabajadores de la película, y especialmente ante la figura de Andrea

Ford (Jodie Markell), periodista de cotilleos que cubre el rodaje de la película, presente en el rodaje con su sempiterna libreta en la que apunta cualquier detalle.



### 36.- TODO LO DEMÁS (2003)

#### ARGUMENTO

Jerry Falk (Jason Biggs) es un joven cómico que está perdidamente enamorado de su novia Amanda (Christina Ricci), una chica tan encantadora, inteligente y emocionalmente espontánea como mentirosa, manipuladora e infiel. Como es de esperar, la relación está en apuros y no mejora cuando Paula (Stockard Channing) -la madre de Amanda, una veleidosa cantante de nightclub- se traslada con su piano a vivir con Jerry y Amanda, ocupando parte de un apartamento ya de por sí pequeño. Jerry encuentra refugio en sus conversaciones con David Dobel (Woody Allen), un viejo maestro y escritor de comedia lenguaraz peligrosamente inclinado a la paranoia emocional. A lo largo de la película, Dobel mostrará a Jerry la salida de la vorágine emocional en la que están estancadas su vida y su carrera y el camino de la independencia y el éxito.

#### OTROS DATOS

En esta película podemos identificar dos caracteres del mismo personaje. Jason Biggs asume un rol que el propio Allen no hubiera tenido problemas en interpretar con 30 años menos: un judío escritor ocurrente con problemas sentimentales, enamorado de Nueva York, preocupado por el sexo e incapaz de afrontar sus cambios vitales. Allen desarrolla por medio de David Dobel, asimismo judío, cómico profesional y escritor -un personaje equivalente, sólo que con más edad-, que ejerce de guía espiritual de Jerry Falk, instruyéndolo en sus relaciones con Amanda, con su suegra y con su propio representante, Harley Wexler (Danny DeVito). Así, la auténtica relación en la que se centra la película es la de los dos cómicos, la del Allen joven y el Allen maduro, que juega a influir en Jerry Falk-Alvy Singer-Ike Davis-Sheldon Miles-Cliff Stern... Los puentes, por tanto, aparecen en pantalla cuando ambos están juntos, y no juegan un papel amoroso o de punto de encuentro, sino de trasvase de información de un extremo al otro, de Jerry hacia Dobel. Y como ocurre cuando las relaciones son honestas, sinceras y equilibradas por ambas partes, los puentes aquí siempre aparecen enteros, con los dos estribos perfectamente visibles.

## COMENTARIO DE ESCENAS

Jerry y Dobel circulan en el coche de este último; al otro lado de la calle hay un río, y en un momento dado se observa cómo hay un puente sobre este último. No consideramos relevante su presencia.



Más adelante, en uno de sus encuentros, los dos amigos pasean sobre el Greywacke Arch (Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould, 1862) en Central Park, identificable por la forma puntiaguda del arco, que se estiliza hasta llegar al pretil.



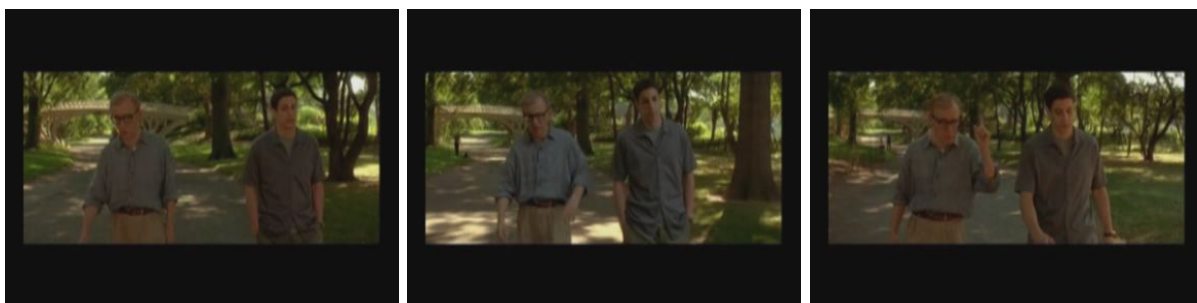
Tras habernos mostrado la parte superior de la estructura, la cámara recoge la zona inferior, el arco propiamente dicho, y aguarda a que la pareja lo atraviese, quedando así estática hasta que los protagonistas llegan al primer plano. Entonces, acompaña a la pareja hasta que se quedan parados frente a un banco, uno más de los elementos clásicos allenianos.



En otro de los encuentros, Jerry y Dovel atraviesan el caprichoso Gothic Bridge (Calvert Vaux, 1864) de Central Park. En este caso, a diferencia del anterior, la cámara se va moviendo con ellos antes y después de que atraviesen la estructura, en una escena larga como corresponde a los prolongados paseos que tienen ambos protagonistas.







En otra ocasión el paseo de los dos les lleva hasta el borde del río. Caminan por el East River y cuando llegan a la barandilla el montaje cambia de cámara para recoger el puente a lo lejos. Se trata de nuevo del de Queensboro, pero tomado de un modo que no parece él, pues en la imagen no vemos el tramo de más canto (que sí aparece sin embargo en la secuencia al amanecer de *Manhattan*<sup>1057</sup>). Vemos de nuevo dos torres, es decir, que aunque el puente en realidad no se ve completo, la parte de puente que sí vemos está en equilibrio, con un apoyo a cada lado.

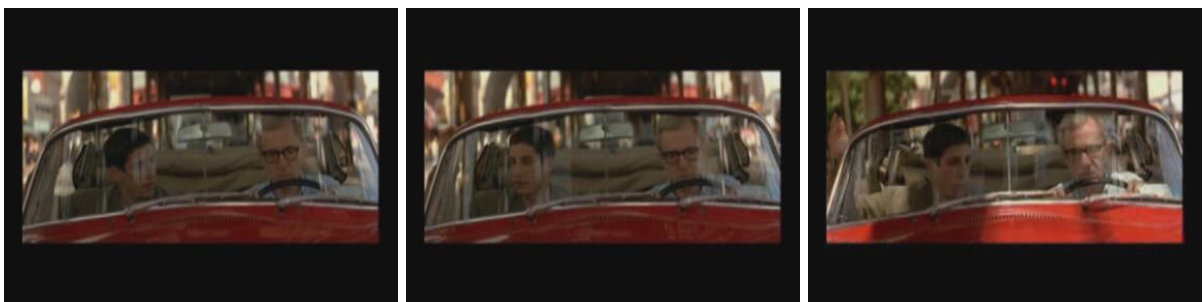


<sup>1057</sup> Sin embargo, la visión de Queensboro en las imágenes que componen el prólogo de la misma *Manhattan* sí es la que aparece aquí reflejada.

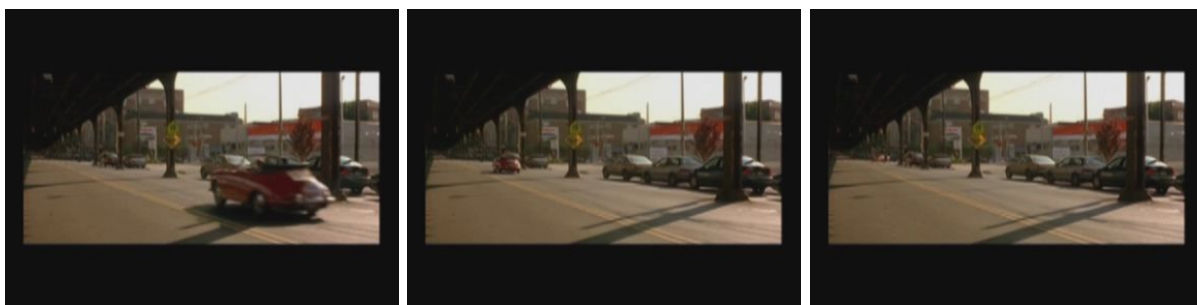
La siguiente secuencia, bastante larga, tiene lugar en el entorno de un paso elevado. Supone el único momento en el que Allen, como actor de uno de sus propios films, muestra signos de violencia física (ya dijimos que en *Cachitos picantes*, que no dirige él, da vida a un asesino). Dobel y Jerry se disponen a aparcar su descapotable rojo cuando dos tipos bastante corpulentos y broncos ejecutan una maniobra para quitarle el sitio. Cuando Dobel se acerca a decirles que él estaba primero, los tipos le increpan y le obligan a marcharse.



Entonces, Jerry y Dobel circulan bajo las vías elevadas que se veían antes al fondo, que como es habitual son tomadas con una sugestiva luz lateral para provocar interesantes juegos de luces y sombras. Mientras Jerry habla con Dobel, éste, por una vez, permanece callado meditando, hasta que en un momento dado da un volantazo con la intención de volver al lugar donde se halla el coche verde que le ha quitado el sitio.







Llegados junto al coche, saca una barra que lleva en el maletero y descarga su rabia hacia el coche, destrozando las lunas y los faros. Ha decidido actuar, en vez de hablar. Y aunque en esta última parte de la secuencia no aparezca ya el paso elevado, sabemos que está justo enfrente, cumpliendo una vez más la misión de representar un lugar en cuyo entorno se desarrollan acciones delictivas.



En el último encuentro con Jerry, Dobel le cita bajo el Glen Span Arch de Central Park (Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould, 1865), una estructura de piedra que además alberga un espacio lateral, una gruta artificial que es recogida en su totalidad por la imagen. Dobel le cuenta a Jerry que, a raíz de la trifulca del coche que hemos

comentado antes, ha decidido irse a California a trabajar y ganar mucho dinero (en California, según recoge la filmografía de Allen, los cómicos gana mucho dinero a cambio de *prostituirse* trabajando para la televisión), pues la ciudad se ha vuelto muy peligrosa. Es la despedida del personaje, casi el final de la película y supone también la última aparición de puentes en la cinta. Aunque se trata de una despedida, la relación concluye bien, y no supone un punto final puesto que dejan las puertas abiertas a una futura emigración de Jerry a California



### 37.- MELINDA Y MELINDA (2004)

#### ARGUMENTO

Durante una comida dos dramaturgos discuten sobre si la esencia de la vida es trágica o cómica. Partiendo de dicho planteamiento, la película se debate entre el drama y la comedia a medida que los escritores adonan la historia de una mujer que se presenta de improviso en una cena organizada por unos amigos, y cuya influencia acaba llevando al adulterio, aunque de modo muy distinto en cada versión. Melinda (Radha Mitchell), que en la historia dramática encarna a una mujer desesperada, con un pasado oscuro que incluye un asesinato, aparece desaliñada y hecha un manojo de nervios después de haber dejado a su marido médico por un fotógrafo y de haber perdido la custodia de sus hijos. Tras sufrir una depresión que la lleva a estar encerrada un tiempo en un centro psiquiátrico con una camisa de fuerza, Melinda trata ahora de sobrevivir. En la versión cómica, es una mujer soltera y risueña que cautiva a su vecino Hobie (Will Ferrer), un actor en paro casado con Susan (Amanda Peet), una realizadora de cine independiente que lo deja por otro hombre inmensamente rico.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

En la historia dramática, Melinda pasea con sus amigas Laurel (Chlöe Sevigny) y Cassie (Brooke Smith) por el Bow Bridge de Central Park, hasta que llegan a un extremo y se paran para seguir hablando con más tranquilidad. Es llamativo cómo este puente, uno de los más célebres del parque (y que aparece en distintas películas), no había sido rodado más que una vez -y un tanto tangencialmente- por el director americano, en la escena de la barca de *Manhattan*. Aquí actúa como catalizador de la relación entre las tres amigas: tanto Laurel como Cassie están casadas y permanecen juntas al final de la escena, apoyadas sobre el pretil, y ya “fuera del puente”, es decir, en tierra firme sobre el estribo del mismo. Sin embargo, Melinda, a la que sus dos amigas están organizando una cita a ciegas, permanece sola con el puente detrás.



La cámara, en un plano medio corto, recoge la expresividad de Rhadha Mitchell enmarcada por las suaves curvas que describen los pretilos del puente.







En otra escena vemos cómo Melinda, Hobie y Susan (cuyas figuras aparecen en la parte inferior) visitan una casa en Long Island. Visualizamos en el lateral izquierdo de la imagen una estructura que salva el desnivel de las dunas; hay varias estructuras de este tipo en la isla, generalmente de madera, uniendo la playa con Dune Road -la carretera paralela a la costa- para evitar el paso por la arena de las dunas y llegar cómodamente a la playa. No creemos que tenga una especial importancia en el desarrollo de la escena, aunque estéticamente ayuda a cerrar la composición del cuadro.



### 38.- MATCH POINT (2005)

#### ARGUMENTO

Chris Wilton (Jonathan Rhys-Meyers), un tenista profesional, entra en relación con una familia adinerada y despierta el amor de la hija del matrimonio, Chloe (Emily Mortimer). Aunque Chris no la ama decide casarse con ella, asegurándose así una vida llena de prosperidad, pero se obsesiona con Nola Rice (Scarlett Johansson), la novia del hermano de Chloe, desde el momento en que la conoce. Juntos viven un apasionado romance que se ve reavivado tras la ruptura de Nola con su prometido. Ella entonces se queda embarazada y le pide a Chris que deje a Chloe. Poco dispuesto a romper con la familia que le ha reportado una vida tan cómoda, Chris mata a Nola y también a una anciana, vecina de la propia Nola, a la que, para despistar a la policía, roba unas joyas que después tirará al Támesis.

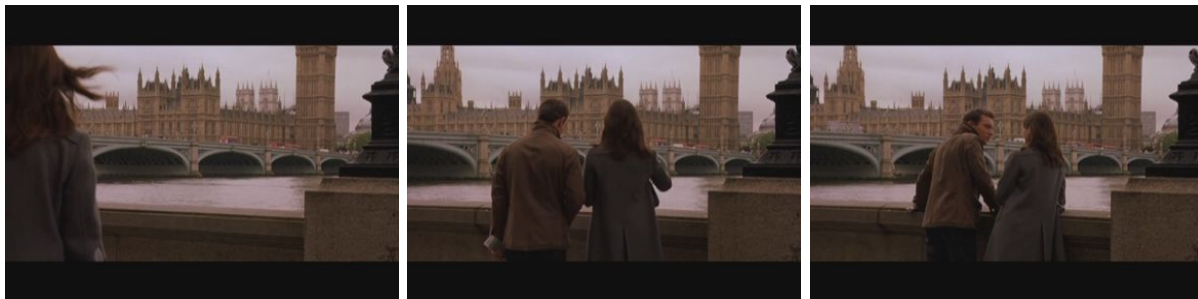
#### OTROS DATOS

Ya lo advertía en Manhattan Isaac Davis: “Londres es una ciudad maravillosa”. Veinticinco años después, se traslada a la ciudad inglesa para hacer tres películas seguidas, a la que de momento se añade una cuarta dos años después. Y es curioso cómo Nola Rice, una americana que se ha desplazado allí buscando perfeccionar su formación académica, parece la continuación de Tracy, que al final de *Manhattan* se marchaba a Londres a estudiar. Dice Chris Wilton en la película “me encanta Londres, es estimulante y está viva”. Allen, en su nueva ciudad-plató fetiche, nos brinda distintas estampas de la ciudad, aprovechando cada instante para recordarnos su querencia por los puentes.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando Chris y Chloe están conociéndose, aparecen en una imagen de cámara fija junto al Acuario de la ciudad, desde el que se ve el puente de Westminster (Thomas Page, 1862) y al fondo el parlamento, en una toma que se acerca más al periodo clásico del director, pues no mueve en ningún momento la cámara como ocurría en *Todo lo demás* o en *Melinda y Melinda*. El Big Ben aquí se ve recortado a imagen de lo

que suele hacer Allen con las farolas: contrapone así un elemento vertical a la horizontalidad del puente. Como es normal en una relación de pareja desigual en cuanto a los sentimientos, el puente aparece recortado.



La pareja recién casada entra en la casa que les han regalado los padres de Chloe, en el Lambeth Building. Se dirigen a una gran cristalera desde la que, por un instante, divisan el puente de Lambeth (Dorman, Long and Co., 1932), cada uno en un lateral del mismo, y después, ya separados del puente, se dan un beso con las torres de Westminster al fondo. El beso separado del puente no augura nada bueno.

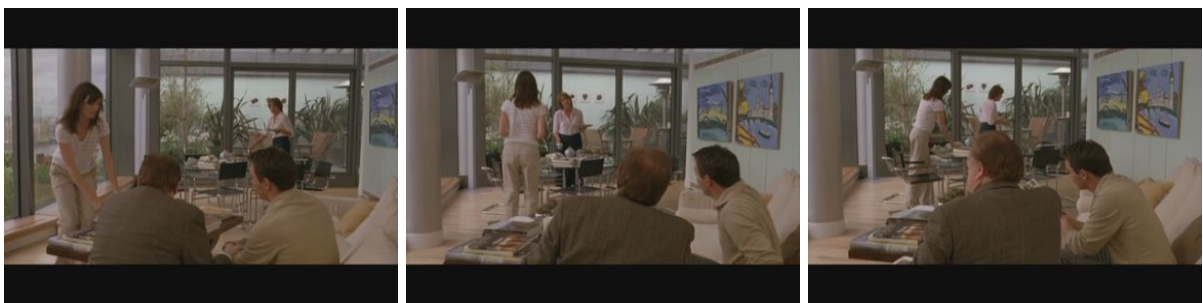


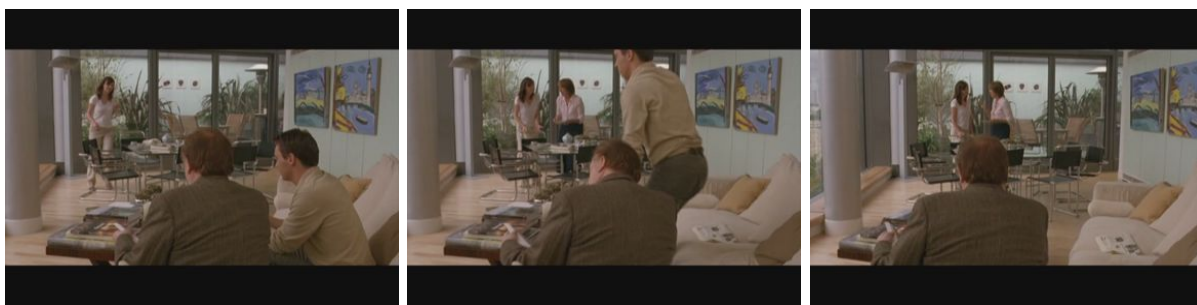


Chloe está en su despacho, en la galería de arte que dirige. Vemos entrar a Chris en el mismo, y observamos cómo hay un cuadro en el que aparece pintado de amarillo el típico puente de varios vanos de arcos rebajados que tanto abundan en Londres.

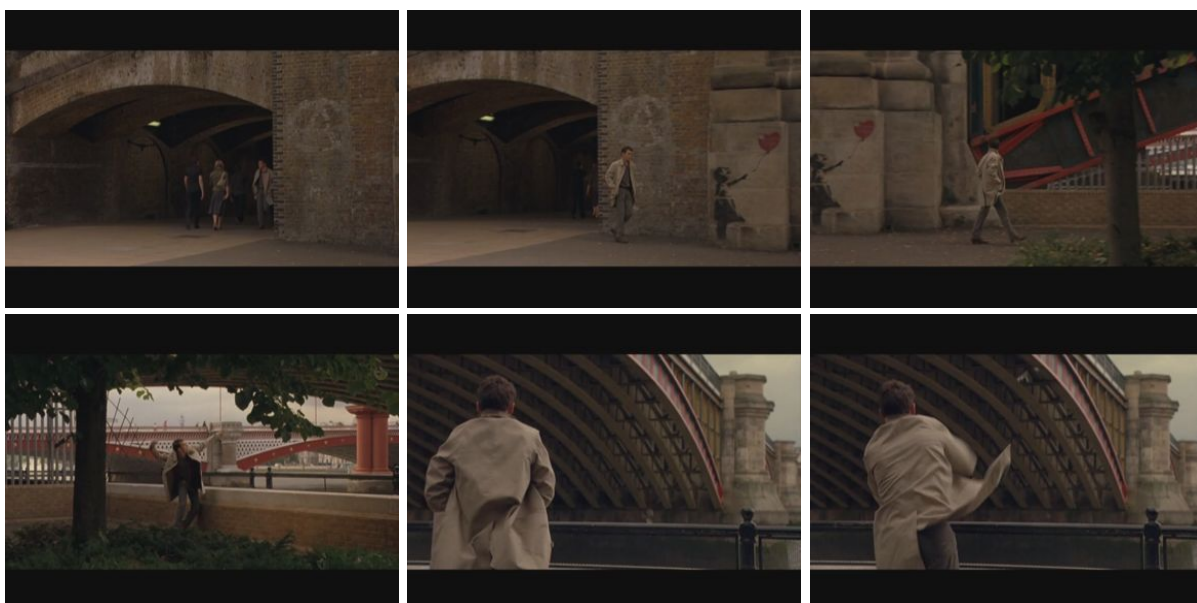


Pues bien, en la casa que ya conocemos observamos una escena del joven matrimonio al que han ido a visitar los padres de ella, Alec (Brian Cox) y Eleanor (Penelope Wilton). En la pared derecha vemos el mismo cuadro junto a otro que representa, en el mismo estilo, el Parlamento y el Big Ben. Chris recibe una llamada de Nola y debe abandonar el desayuno para hablar con ella en secreto. El puente del cuadro queda como icono de Chloe y de la relación de la pareja.





Chris aparece bajo el arco que da continuidad a la Jubilee Walkway bajo el puente de ferrocarril de Blackfriars (Henry Marc Brunel, John Wolfe-Barry, 1886) -rojo y negro- y se deshace de las joyas tirándolas al Támesis. Puede verse tanto el puente de tráfico rodado de Blackfriars al fondo (Thomas Cubitt, 1869) -rojo y blanco-, y las pilas exentas rojas del antiguo puente ferroviario de Blackfriars (Thomas Cubitt, 1864). La bóveda rebajada proporciona a la imagen el contraste necesario para ver la trayectoria de las joyas en su caída al río, en una imagen de gran fuerza expresiva. Chris va a cometer un acto que le puede salvar de la cárcel, y que supone la última acción de su plan de asesinato. Como asunto turbio que es, la cámara recoge su camino desde un paso inferior de escasa iluminación, y pone en juego dos graffitis junto al mismo con la propia historia de Chris: el símbolo de amnistía, que es lo que él persigue tirando las joyas, y la niña con el globo rojo de Banksy como metáfora tanto de la vida inocente de Nola, que se ha ido, como del propio Chris tirando las joyas al agua. Constituye nuevamente una escena delictiva potenciada por la contundente estructura de un puente visto por el trasdós.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

En *Match Point* hay reminiscencias de *Perdición* y *El crepúsculo de los dioses*. Recordemos que Billy Wilder, para Allen, “siempre ha sido uno de mis ídolos. Es uno de nuestros grandes maestros”<sup>1058</sup>.

---

<sup>1058</sup> BJÖRKMAN, Stig, *Op. cit.*, p.214.

### 39.- SCOOP (2006)

#### ARGUMENTO

Sid Waterman (Woody Allen) es un mago de poca monta conocido como Splendini, y Sondra Pransky (Scarlett Johansson) una joven estudiante de periodismo norteamericana afincada en Londres que se ofrece voluntaria a introducirse en la caja china de Splendini durante un espectáculo para que la haga desaparecer. En el interior de la caja, a Sondra se le aparece el fantasma de Joe Strombel (Ian McShane), un afamado reportero recientemente fallecido que ha conseguido escabullirse temporalmente de la barca de Caronte y que transmite a Sondra sus sospechas de que el aristócrata Peter Lyman (Hugh Jackman) es un asesino en serie. La joven periodista se las ingenia para conocer a Peter pero en su intento de desenmascararlo se enamora de él. Sid se hace pasar por el padre de Sondra para ayudarla en la investigación; en un final trepidante Sid encuentra evidencias contra Joe, que se encuentra en su casa de campo con Sondra, avisa a la propia Sondra por teléfono y acto seguido alquila un coche para ir hacia la casa. Tiene un accidente y muere en una escena de gran comicidad, y Sondra será capaz ella sola de hacer frente a Joe hasta que llegue la policía.

#### OTROS DATOS

Tras *Match Point*, que muestra una Londres de postal, Allen exprime en *Scoop* unas pocas localizaciones para intentar alejarse de los lugares comunes londinenses, resultando así una película poco lucida en lo que a exteriores se refiere.

#### COMENTARIO DE ESCENAS

En la visita que hacen Sid y Sondra a la casa de Joe, éste les lleva a un pequeño embarcadero en un lago. En la escena destacamos la imagen de la estructura cubierta como lugar de peligro, así como el expresivo gesto de Sid mirando más allá del embarcadero, un puente que no tiene sitio de llegada definido. Un medio puente que nunca se sabe a qué destino llevará a los que lo emplean para desplazarse (pues hay un barco de por medio)



Posteriormente, en ese mismo embarcadero, vemos cómo Sondra y Joe se montan en la barca. Sondra ya ha averiguado que Joe es el asesino en serie que estaban buscando, y los espectadores ya conocen que Joe se sabe descubierto por Sondra. El embarcadero es aquí un lugar de misterio y tensión, y como ya hemos dicho antes, creemos que posee esas características al tratarse de un embarcadero cubierto.



Cuando Sid descubre que Joe es el asesino acude a proteger a Sondra, que está a solas con el propio Joe. Para ello sale de la ciudad en un coche atravesando, como es lógico conociendo las preferencias de Allen, un viaducto urbano (creemos que se trata del Marylebone Flyover, en las inmediaciones de Paddington). Podríamos pensar que todas las anteriores ocasiones en las que el director ha remarcado la salida de una ciudad mediante la figura de un puente cruzado por los protagonistas se correspondía con el hecho de que Manhattan fuera una isla. Sin embargo, aquí tenemos el caso que contradice ese argumento, reforzando la idea de que, incluso cuando no rueda en una isla, Allen sitúa un puente mostrando que alguien sale de la ciudad.





Joe ha tirado a Sondra al lago creyendo que así va a deshacerse de ella, y vuelve al embarcadero solo en la barca. Al llegar, empuja la barca hacia el centro del lago, que se adentra poéticamente en el mismo, para hacer creer a la policía que ella ha sido víctima de un accidente.



#### 40.- EL SUEÑO DE CASSANDRA (2007)

##### ARGUMENTO

Narra la historia de dos hermanos, Terry (Colin Farrell), mecánico en Londres y jugador compulsivo que arriesga cada vez más en las apuestas, y Ian (Ewan McGregor), empleado en el mugriento restaurante de su padre, una trampa de vida en la que se resiste a caer invirtiendo en un plan para hacerse rico con un hotel en California. A ambos les encanta navegar y con el poco dinero que tienen han adquirido un velero, el Cassandra's Dream. Terry enlaza una mala racha de resultados en sus apuestas y, de repente, se ve lleno de deudas. Los hermanos confían en que su adinerado tío Howard (Tom Wilkinson) les preste un dinero para ayudarlos con sus respectivos problemas financieros. Howard accede a ayudarles, pero para su sorpresa les pide algo a cambio: un socio suyo va a testificar en su contra en una investigación de desfalco, y poco a poco los jóvenes descubren horrorizados que lo que su tío quiere de ellos es que cometan un asesinato. Los hermanos matan al testigo sin levantar sospechas, pero Terry cae presa de los remordimientos hasta tal punto que manifiesta su intención de entregarse. Ian, al desvanecerse sus sueños, persuade a su hermano para pasar un día navegando, como hacían antes, cuando eran inocentes, con la intención de asesinarlo. Los hermanos se pelean, Ian muere accidentalmente y Terry, destrozado, se suicida.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

Terry y Ian van por primera vez a ver el Cassandra's Dream, que visitan junto al vendedor en los alrededores de Brighton. Ya desde la primera escena de la película, las pasarelas sobre el agua constituyen un lugar de inseguridad, de tensión. Los dos hermanos regatean el precio y no se muestran muy convencidos de la compra.





Cuando se convierten en propietarios del barco, Terry baja corriendo por la pasarela que une los muelles con la tierra firme. Se une a Ian, que está limpiando el barco, y le da la feliz noticia de que una buena racha de juego le va a permitir afrontar los pagos del barco con facilidad.



En el campo de Brockenhurst (Hampshire), Ian y Angela (Hayley Atwell) pasan un romántico día de picnic en su primera cita. Después de la comida, pasean y se hacen fotos, concluyendo la jornada sobre un pequeño puente en el que se abrazan por primera vez.



Terry aguarda a su novia Kate (Sally Hawkins) con un regalo que ha podido comprar gracias a su buena racha en el juego. Ella lo besa, recibe el regalo y vuelve a besarlo, con un puente de fondo y una farola en primer término. La señal de prohibido hacia la que se dirigen es premonitoria de lo negativo que resulta el juego en la vida de Terry, indicando que ese camino de hacer regalos con un dinero ganado de una forma tan sencilla y delictiva no conduce a ningún sitio.



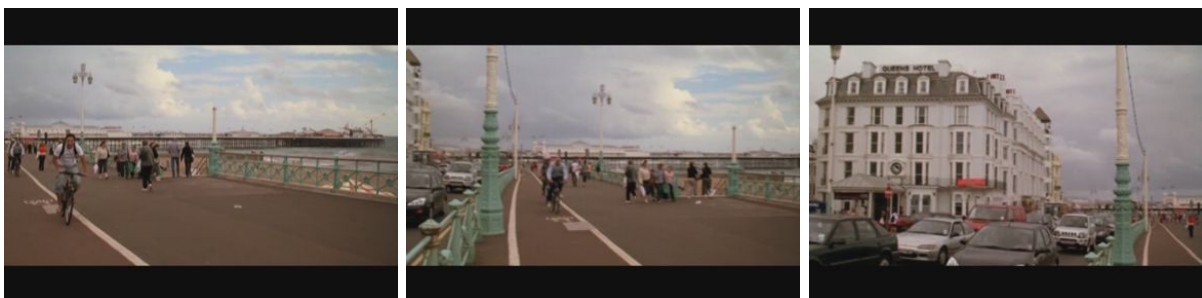
El taller en el que Terry trabaja se sitúa bajo un viaducto. Cada cierto tiempo, en la película, aparece dicho taller, siempre recogiendo actividades poco recomendables. Aquí recibe la visita de uno de sus amigos del juego, que le propone jugar a las cartas con gente que apuesta mucho dinero en cada envite.



Ian visita el taller de Terry y le pide prestado un coche dejado por un cliente para hacerle una revisión. Va a pasar el día con Angela y pretende impresionarla. El viaducto de la autovía es cobijo así de los tramposos.



Ian y Angela están en Brighton; podemos ver entonces su famoso paseo marítimo y el embarcadero perdiéndose en el horizonte -con la punta visible pese a todo- junto al hotel en el que ambos jóvenes están pasando la tarde.





Los dos hermanos se ven de nuevo en el taller en el que trabaja Terry. Este último comienza a estar agobiado por las deudas del juego y habla con su hermano sobre cómo conseguir fondos para seguir jugando hasta recuperar el dinero perdido.



Los hermanos quedan con su tío Howard en un hotel para hablar de lo que les ha propuesto: un asesinato a cambio de dinero. Entre los dos hermanos se vislumbra un puente sobre el Támesis, al fondo de la ventana, que se pierde difuso en la composición, no quedando definido su punto de llegada. Se trata de una escena muy simbólica, tanto por el puente de dirección desconocida como por los gestos de los dos hermanos. Ian se muestra expansivo, mientras Terry, con la cabeza agachada y los brazos abatidos, se significa como el hermano de mente más débil y menos convencido de la idoneidad de la acción que se están comprometiendo a llevar a cabo.



Paseando por la ribera del Grand Union Canal los dos hermanos cruzan impresiones antes de cometer el asesinato. La cámara aguarda bajo la bóveda del

Great Western Road Bridge<sup>1059</sup> a que ellos se acerquen. Cuando los actores llegan al primer plano la cámara comienza a moverse, siguiéndolos en su caminar; una vez que tiene suficiente amplitud de campo como para captar todo el puente, vuelve a pararse, mientras Terry y Ian continúan su paseo. El puente se convierte de nuevo en un objeto que define espacialmente la escena, pues la configuración de los movimientos de cámara se realizan en función del mismo. Además, la sombra que proyecta es utilizada para simbolizar la "salida a la luz" de las intenciones últimas de ambos personajes, que acabarán decidiendo asesinar al hombre señalado por su tío Howard.



Para cometer tal acto, los hermanos alquilan un coche en el entorno de la estación de metro de Latimer Road, y cruzan el viaducto ferroviario sobre el que se dispone dicha estación a modo de puerta hacia otro estado vital. Ellos visten de negro y también el coche es oscuro, definiendo así la inmoralidad de la acción a realizar. El coche se pierde por una suerte de puerta hacia el averno, del que, además, sale un coche blanco que refuerza el simbolismo de los colores, negros son los coches que cruzan al otro lado del viaducto, y blancos, los vehículos que cruzan a éste.

<sup>1059</sup> No hemos podido averiguar ni el año de inauguración ni el nombre del proyectista del puente.



Tras cometer el asesinato, los hermanos queman la pistola en el garaje, de nuevo identificado como lugar en el que se gestan todos los actos delictivos de la película: el juego ilegal, el préstamo ilegal de coches y ahora la eliminación de pruebas del crimen cometido.

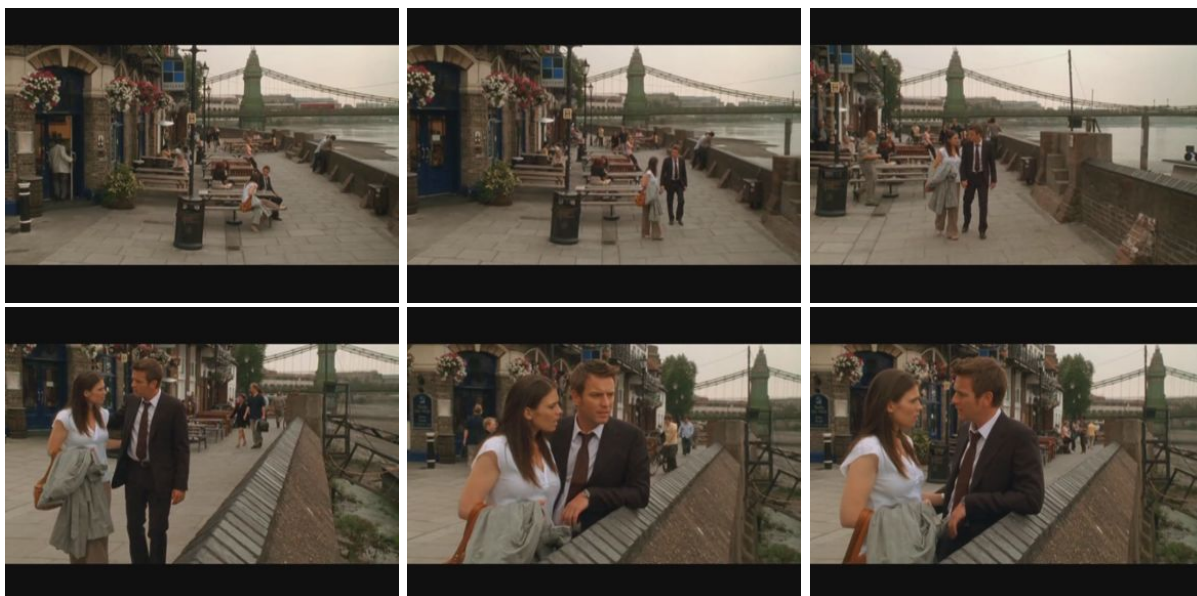


En el entorno del Tower Bridge Ian habla con el padre de Angela sobre la relación, hablan del futuro prometedor de la pareja en California, y el padre bendice el noviazgo de su hija con Ian, al que ha conocido apenas unas horas antes. El puente se observa entero, dando a entender que la pareja ha recibido el visto bueno de la familia de ella, y que desde ese punto de vista tiene un futuro prometedor por delante.





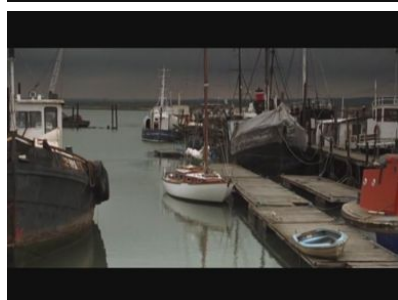
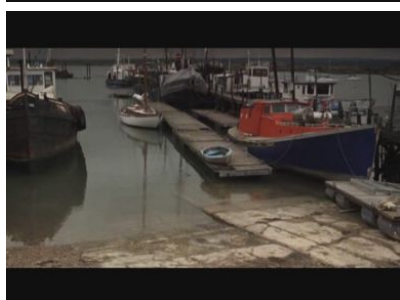
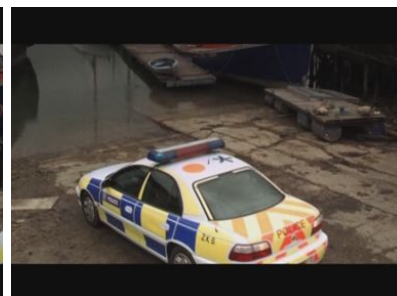
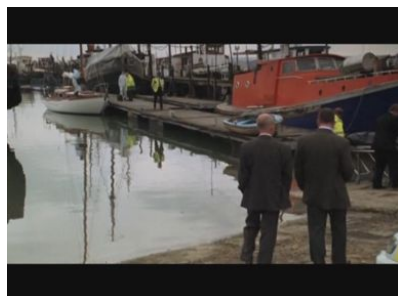
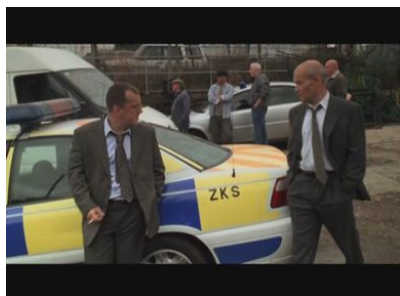
Antes de la secuencia final, Ian y Angela hablan sobre el futuro. Ian comenta con su novia que ha quedado con Terry para pasar un día en el barco mientras pasean en el entorno del puente de Hammersmith (Sir Joseph William Bazalgette, William Tierney Clark, 1887), al oeste de Londres. Lo que parecía ser una relación con futuro, tras visto bueno del padre de Angela y el cuadro armonioso del Tower Bridge se desvela aquí como un noviazgo de final abrupto e inminente, al quedar recogida en la escena sólo una de las torres de la estructura.



Las últimas imágenes nos muestran cómo la policía levanta acta de la muerte de ambos hermanos en el barco. El muelle se revela como lugar inestable y sórdido,



simbolizando la codicia que ha conducido a los dos hermanos a la muerte. Los colores verdosos de la preciosa fotografía final refuerzan el sentido conclusivo de la escena y de toda película.



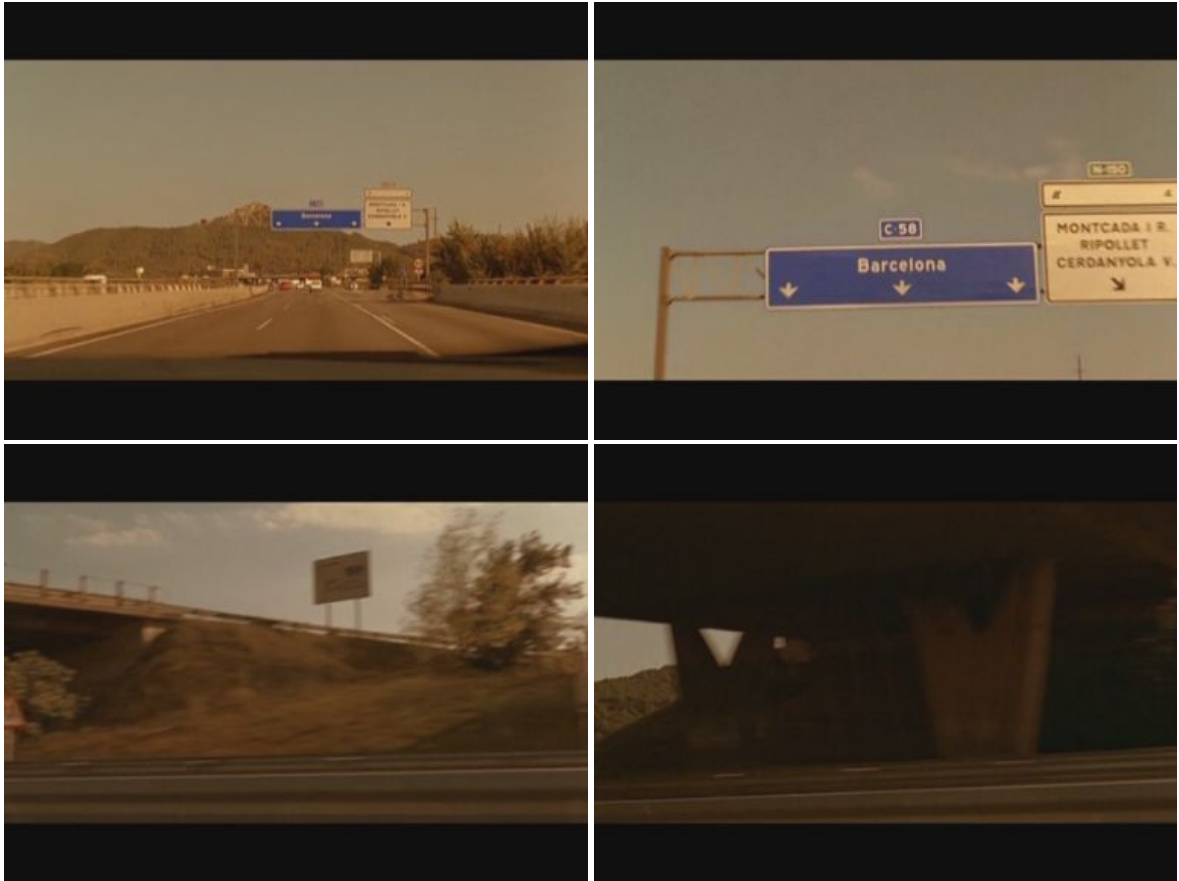
## 42.- VICKY CRISTINA BARCELONA (2008)

### ARGUMENTO

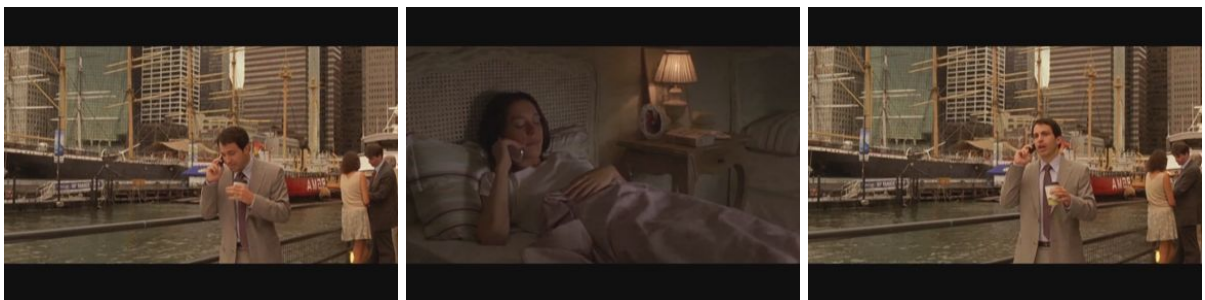
El filme narra la historia de dos turistas americanas, Vicky (Rebecca Hall) y Cristina (Scarlett Johansson) que llegan a Barcelona para pasar sus vacaciones de verano. Vicky es sensible, racional y tiene intención de casarse con su pareja -que vive en Nueva York-; Cristina es más impulsiva y busca aventuras emocionantes. Ambas se ven envueltas en una relación poco convencional con Juan Antonio (Javier Bardem), un carismático pintor, fugaz en el caso de Vicky y estable en el caso de Cristina. Esta última se traslada a vivir con Juan Antonio, y al poco tiempo se les une la ex mujer del pintor, María Elena (Penélope Cruz), temperamental e igualmente artista. De forma natural surge entonces una relación entre los tres, mientras Vicky, al margen del trío, recibe a su novio en Barcelona para casarse. Finalmente, cuando concluye el verano, las dos chicas extranjeras vuelven a su país, Vicky casada y Cristina con el recuerdo de la relación con Juan Antonio.

### COMENTARIO DE ESCENAS

Las dos turistas llegan a la ciudad en avión, y en el aeropuerto toman un taxi para que las lleve hasta la ciudad. Durante el trayecto en la autovía de acceso podemos ver cómo el coche atraviesa un viaducto, en una escena que nos recuerda a las de *Manhattan*, y un paso superior, cuyas pilas en forma de V podemos observar fugazmente. De nuevo el puente es utilizado por Allen como puerta de la ciudad. Toda la película está concebida como una postal turística desde su inicio, pues al fin y al cabo las protagonistas de la cinta son turistas y la cámara recoge sus particulares impresiones de visitantes temporales. Así, junto a los puentes, resulta obligada la toma del rótulo "Barcelona" inscrito en la cartelería normalizada de las autovías españolas



Esta escena está tomada en el Yatching Club de Manhattan, en el mismo lugar de la escena del manuscrito de *Celebrity*, y también del beso nocturno de *Annie Hall*. Tenemos una nueva "ausencia de puente", pues él llama por teléfono a su chica, que está en Barcelona, mirando hacia un puente que no recoge la cámara. Cualquier habitante de Manhattan sabe que él mira a un puente, lo mismo que cualquier espectador de cine medianamente allenófilo.





María Elena y Cristina están revelando fotos en el cuarto oscuro cuando, de forma natural, surge la pasión entre ellas, acariciándose con dulzura y besándose frente a un mosaico de fotografías realizadas por Cristina a lo largo de las vacaciones. En una de ellas, la que está precisamente encima de sus cabezas, podemos distinguir un puente pequeño, un puente de piedra de un solo vano, que seguramente haya sido fotografiado en alguna de las excursiones que han realizado los tres al campo en sus bicicletas. No creemos que sea producto de la casualidad la aparición de esa fotografía ahí; creemos más bien que se trata de un guiño de Allen hacia él mismo. La dificultad para percatarse de su existencia incide, mas allá de la repetitividad del icono, en el carácter travieso y burlón del cineasta neoyorkino para mostrar uno de sus símbolos, jugando así con un espectador que se siente de este modo observado desde detrás de la butaca por el propio Allen, más cómico que nunca, esbozando una sonrisa tras sus gafas de montura negra.





#### 43.- SI LA COSA FUNCIONA (2009)

##### ARGUMENTO

El físico Boris Yellnikoff (Larry David), malhumorado, misántropo y antiguo aspirante al premio Nobel, habita en un pequeño apartamento del *village*. Una noche se encuentra por casualidad con Melodie St. Ann Celestine (Evan Rachel Wood), una joven inocente que busca labrarse un futuro en Nueva York y que duerme en la calle al carecer de dinero. Ambos terminan casados y son felices durante más de un año. Los padres de ella, separados, acuden en dos momentos distintos a la ciudad buscando a su hija, y durante su estancia allí se enamorarán de otra personas; por último, la pareja Boris-Melodie se separa, encontrando también allí otras parejas nuevas.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

Cuando Boris y Melodie se están conociendo éste la lleva de paseo por la ciudad. Ambos terminan en Battery Park, al sur de Manhattan, con la silueta del puente de Bayonne confundiendo con unas grúas portuarias. El inicio del encuadre nos muestra una imagen incompleta del puente, y si bien éste aparece posteriormente en su totalidad, es desenfocado casi de inmediato. Parece decirnos que la pareja, que en ese instante de la película se llevan fatal -Boris ridiculiza e insulta continuamente a Melodie- van a terminar juntos por un tiempo, pero dicho amor terminará por evaporarse (o *desenfocarse*) de un modo *naïf*.







Justo después de que Boris anuncie a la cámara que ambos están ya casados vemos a la pareja cruzar un tramo de vía elevado en dirección al espectador. El puente, del que vemos un tramo entre edificios, tiene aquí una función de puerta que ambos franquean caminando en esa nueva aventura vital.



Pasado un tiempo ella ha conocido a otro hombre. Tras una escena que muestra el primer encuentro íntimo entre ambos -Melodie y su nueva pareja-, observamos a la chica con su todavía marido Boris -junto a una señal, curiosamente, que representa a dos peatones-. En la escena vemos sobre los edificios una de las torres del puente de Manhattan -similar a las ya comentadas imágenes de *Taxi Driver* o *Érase una vez en América*-, a la que Allen incorpora en primer término una farola. La existencia de una sola torre es señal inequívoca de que la relación no va a proseguir; además, cuando doblan la esquina nos percatamos de que la pareja va a cruzar de nuevo bajo el tramo de puente ya comentado en la escena anterior: no cabe ninguna duda de que la ruptura es inminente, pues si el anuncio de la boda vino seguida del cruce de esa puerta, parece claro que atravesarla de nuevo en dirección opuesta (la ubicación de la cámara no varía) llevará a la separación de ambos. Y en efecto, eso es lo que ocurre inmediatamente después.





#### 44.- CONOCERÁS AL HOMBRE DE TUS SUEÑOS (2010)

##### ARGUMENTO

Roy Channing (Josh Brolin) y Sally (Naomi Watts) son una joven pareja que vive en Londres. Los padres de ella, Helena (Gemma Jones) y Alfie Shepridge (Anthony Hopkins), se acaban de separar y tratan de rehacer sus respectivas vidas. Mientras que Helena encuentra consuelo en la vidente Cristal (Pauline Collins), Alfie se casa repentinamente con Charmaine Foxx (Lucy Punch), una espectacular prostituta de la que Alfie se encapricha tras haberla contratado para un servicio. La pareja Roy-Sally se rompe tras un proceso de degradación durante el que ella comienza a coquetear con su jefe Greg Clemente (Antonio Banderas) y él se muestra interesado en su vecina Dia (Freida Pinto), con la que terminará emparejándose. Además, tiene importancia la figura de Strangler (Ewen Bremner), un escritor amigo de Roy que cae en coma tras un accidente; al creerle muerto, Roy tratará de aprovecharse de la situación.

##### OTROS DATOS

Cabe destacar que todas las relaciones que se inician en la película, salvo una (la de Helena con el viudo Jonathan -Roger Ashton-Griffiths-) tienen un puente como testigo.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

La primera escena de la cinta nos presenta la calle Lower Marsh de Londres con un viaducto al fondo. Entra entonces en el cuadro un taxi del que se baja Helena, que acude a ver a Cristal por primera vez.





La escena que narra el encuentro de Roy y Sally (un suceso que ocurre con anterioridad a la época en que se desarrolla la película) nos muestra a ella patinando junto a una amiga en la ribera sur del Támesis. Ella se lesiona y se sienta en un banco en el que casualmente está sentado Roy. Él se presenta como médico y se ofrece a comprobar la importancia de la lesión. La escena concluye con ambos en la imagen con el puente de Waterloo (Ernest Buckton, John Cural, 1945), perfectamente encuadrado en ese instante, y que a lo largo de la escena no había sido enfocado más que de un modo circunstancial.







La introducción del personaje de Strangler se produce junto al puente de Terrace Road, en el entorno de Little Venice. Ambos pasean en bicicleta con la estructura de fondo, que nunca llega a visualizarse por completo.



Tras visitar el estudio de Iris (Anna Friel), una artista contemporánea, Sally y Greg -que son empleada y jefe, respectivamente, de una galería de arte- salen a la calle. Él le ofrece entonces acudir juntos a la representación de la ópera *Lucia di Lamermoor*, mostrándole unas entradas. La cámara los sigue desde que aparecen bajo el viaducto que cierra la escena hasta que la estructura puede visualizarse por completo. Entonces ahí los tres se detienen -cámara y actores-, tomando así la estructura la simbología de una puerta hacia una posible relación de pareja, similar a la que veíamos en *Si la cosa funciona*. Cabe reseñar que el espectador sabe, previamente, que ella está interesada en Greg, pues Sally ha confesado sus sentimientos a una amiga en una escena anterior. Tras la aceptación por parte de ella de la cita, el puente ya ha cumplido su función escénica y desaparece del cuadro, indicando quizá que la relación amorosa no llegará a pasar de un cruce de miradas tras la ópera.



En una de las primeras imágenes que nos muestra el coqueteo entre Dia y Roy la pantalla nos localiza a ambos junto al puente de Little Venice anteriormente observado. En esta ocasión el puente sí aparece por completo, señal entonces de que la pareja va a terminar unida al final del film, abandonando ambos a sus respectivas parejas.





La presentación del apartamento donde Alfie lleva a vivir a Charmaine nos recuerda una escena similar de *Match Point*. La pareja entra en el salón y Charmaine se dirige a uno de los enormes ventanales existentes, con la cámara siguiendo sus movimientos mediante un giro. Descubrimos entonces que la estancia goza de unas espectaculares vistas sobre el río y uno de sus puentes; de hecho Alfie, que se ha dirigido hacia ella, señala la torre blanca que vemos mientras exclama "ese es Albert Bridge, ahí está la torre y... Harrod's está allí".



Tras distintos sucesos nos encontramos de nuevo en la estancia anterior. Previamente, en el gimnasio que ambos visitan asiduamente él ha sido testigo de cómo ella le estaba siendo infiel con otro hombre. Alfie se encara con él y recibe un puñetazo. Encontramos así a Charmaine curando las heridas de Roy en el salón de la casa que comparten. En ese momento, ella le confiesa que está embarazada. Las dudas más que razonables expuestas por Alfie acerca de la paternidad de la criatura, junto con una



escena anterior en la que él le ha pedido a su exmujer, Helena, que intenten de nuevo convivir, invitan al espectador a deducir que la pareja formada por Alfie y Charmaine tiene los días contados. La presencia en ambas escenas de una sola torre del puente Albert corrobora que la ruptura terminará produciéndose.



#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

Si bien la película no bebe más que de la filmografía de Allen, que con esta suma ya cuatro films rodados en Londres, resulta interesante comprobar que el personaje de Anthony Hopkins, Alfie, comparte nombre con las dos películas tituladas con el mismo nombre (la de Lewis Gilbert de 1966 con Michael Caine como protagonista, y la de Charles Shyer de 2004 cuyo reparto encabeza Jude Law). Los tres Alfie comparten la obsesión por no querer envejecer y llevar una vida libertina y promiscua. El Alfie de Hopkins puede verse, así, como un guiño-homenaje a los dos anteriores no exento de mordacidad, habida cuenta de la edad de Hopkins en el momento de encarnar el papel (73 años) frente a la de Caine o Law (ambos con 32 años).

#### 45.- MIDNIGHT IN PARIS (2011)

##### ARGUMENTO

El escritor americano Gil Pender (Owen Wilson) y su prometida Inez (Rachel McAdams) se encuentran de turismo en París junto a los padres de esta última. Una noche en la que Gil camina solo y bebido por las calles de la ciudad se ve transportado a medianoche al París de los años 20, una época que él adora. En un ejercicio de realismo mágico logrará pasar las siguientes noches en esa época, mientras que los días discurren para él en el presente. Gil toma contacto con personajes como Hemingway (Corey Stoll) o Picasso (Marcial di Fonzo Bo) y se enamora de Adriana (Marion Cotillard), una chica que vive en ese pasado. Cuando Gil descubre que Inez está teniendo una aventura con su amigo Paul (Michael Sheen) opta por dejarla; además conoce a Gabrielle (Léa Seydoux), una vendedora en un mercado de artículos de nostalgia muy parecida al protagonista del libro que él mismo está escribiendo. La vida nocturna en los años 20 y la relación que parece iniciarse con Adriana concluyen cuando él se da cuenta de que cada persona pertenece a su presente, no debiendo escapar de él. Sin pareja en el presente y sin ganas de regresar al pasado, Gil deambula por París hasta que se encuentra, por casualidad, con Gabrielle a medianoche.

##### COMENTARIO DE ESCENAS

La película comienza con un montaje de distintas imágenes estéticas de París, presentando la ciudad a partir de estampas representativas. Dichas imágenes se inician con la ciudad de día y concluyen con diversas tomas nocturnas; en algunas de ellas observamos la lluvia y en otras no. Sin embargo, creemos que el montaje pretende dar la impresión de que todas las imágenes iniciales pertenecen al mismo día, y que la lluvia ha sido un episodio pasajero ocurrido a lo largo de la tarde.

Allen monta un total de 60 imágenes en las que encontramos 11 puentes<sup>1060</sup>: puente de Alejandro III, puente de la Concordia (Jean-Rodolphe Perronet, 1791), Pont

---

<sup>1060</sup> Se comprobará que se han mencionado 11 imágenes y nosotros insertamos 13. Esto es así porque el segundo y el octavo fotograma no permiten adivinar en absoluto que existe un puente -el de la Concordia- entre

Neuf, puente de Saint Louis, puente Louis Philippe, pasarela Léopold Sédar Senghor (Marc Mimram, 1999), puente de l'Archevêché, puente de la Concordia, puente de Alejandro III, puente Saint-Michel (Paul-Martin Gallocher de Lagalisserie, Paul Vaudrey, 1857), puente de Bir-Hakeim, Pont Neuf y puente de Bir-Hakeim.

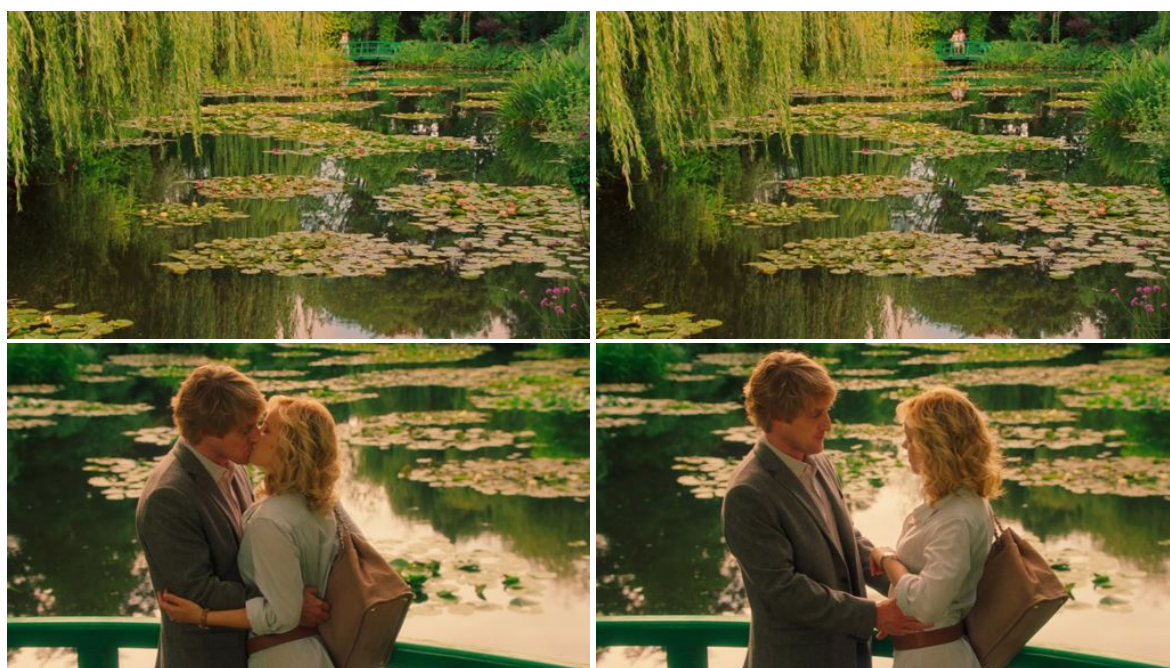


la cámara y la Asamblea Nacional, que es el edificio que vemos al fondo de la imagen. Los otros puentes sí son más evidentes, e incluso en el séptimo fotograma leemos el nombre de la estructura en una señal viaria.





En la primera imagen de la trama como tal vemos a Gil y a Inez caminando sobre el puente japonés de los jardines de la Fundación Monet, en Giverny. La fotografía es claramente deudora de los cuadros del pintor francés, y el plano parece una versión depurada de una escena ya vista en *El sueño de Cassandra*.

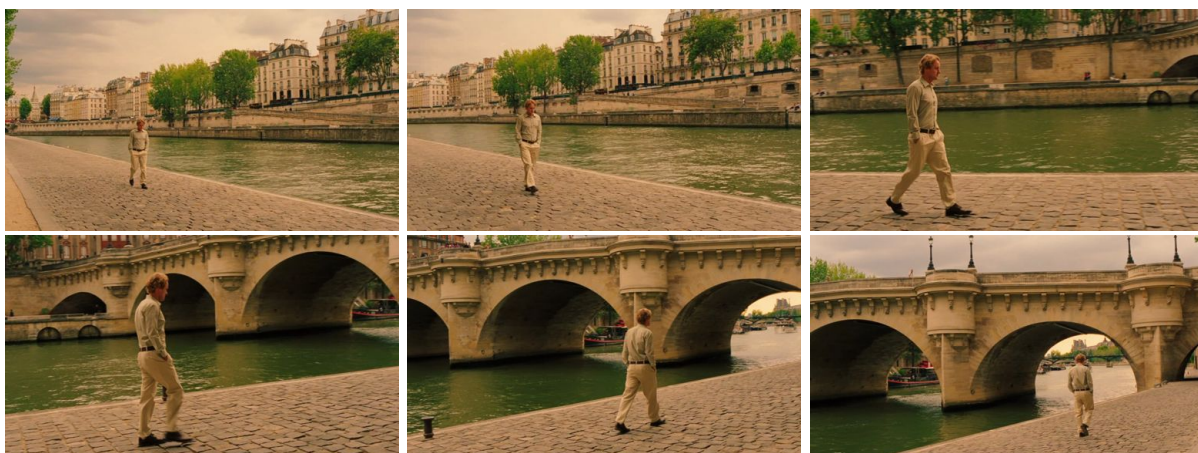


Más adelante, cuando Gil está tratando de seducir a Adriana comprobamos cómo ambos pasean por los alrededores del Pont Neuf. Poco antes, en ese mismo paseo, Gil ha confesado su amor por la ciudad en un breve monólogo que refleja el inmenso amor que sienten los personajes de Allen (y por tanto, también el propio director americano) hacia la ciudad, concebida como una obra de arte: "en fin, puedo darle una razón tajante para cada instante. Mire, a veces pienso de qué manera puede alguien crear un libro, una pintura, una sinfonía o una escultura que pueda competir con una gran ciudad. No existe, porque mirando alrededor cada calle, cada *boulevard* tienen una forma de arte en sí mismos, y al pensar que en este universo frío, violento y absurdo existe París y estas luces, bueno, no sé, no ocurre nada en Júpiter o en Neptuno, pero desde la lejanía del espacio se ven estas luces, los cafés, gente bebiendo y cantando... en fin, es muy posible que París sea el punto más guay del universo". En la cercanía del puente ambos comprueban con horror cómo su conocida Zelda Fitzgerald (Alison Pill) pretende suicidarse (un autohomenaje de Allen, que como vimos planteó en el guion de *¿Qué tal, gatita?* un suicidio en el Sena bajo un puente distinto al empleado ahora). El Pont Neuf no se ofrece en plenitud, y tampoco la iluminación es excesiva. A lo largo de la escena Gil comete el desliz de anunciar, delante de Adriana, su compromiso de boda con una tal Inez, una información que contraría a la chica francesa.



Al día siguiente Gil camina por la misma zona, ya de día, tal vez reflexionando sobre el suceso de la noche anterior. Podría hablarse aquí entonces de que el puente ejerce una función de conexión con otro tiempo (nada nuevo en Allen: ya lo vimos en *Annie Hall* al hablar del no-puente que existe en esa cinta). Resulta interesante comprobar que ahora la estructura, si bien no aparece por completo en el cuadro en ningún instante, sí es recorrida en su totalidad durante un solo plano, y además es captada con mayor claridad visual que en la toma previa. Quizá se deba al hecho de que Gil se dirige entonces al mercado a visitar a Gabrielle, con la que acabará uniéndose al final de la película. Una de las bóvedas del Pont Neuf, por último, permite vislumbrar al fondo el Pont des Arts.





Al final de la cinta Gil se encuentra solo. Pasea de día por París y cuando comienzan a dar las campanadas de medianoche lo observamos sobre el tablero del puente Alejandro III mirando al puente de los Inválidos (Paul-Martin Gallocher de Lagalissérie, Jules Savarin, 1855). Con el sonido de la última campanada vemos cómo Gil saluda a Gabrielle, con quien se encuentra por sorpresa y que lo ha saludado fuera de campo. Gil le confiesa que ha decidido mudarse a París y ambos se miran con gran coquetería. Finalmente comienza a llover y la pareja emprende la marcha, alejándose de la cámara. Hemos visto además, cómo Gil entraba a la estructura por el lado Norte y Gabrielle por el lado Sur, y por tanto hemos podido visualizar el tablero al completo.





#### OTRAS PELÍCULAS RELACIONADAS

*Midnight in Paris* está emparentada con dos películas allenianas que también tratan el tema de la autenticidad mezclando realidad e ilusión: *La rosa púrpura de El Cairo* y *Zelig*. Las tres, además, utilizan significativamente un puente para remarcan la simbiosis realidad-ficción que viven sus personajes. En *Zelig*, mediante el librito de *The Chameleon boy* que nos presenta al Camaleón humano reconvertido en viñeta; en *La rosa*, con la mirada de Cecilia fijada en el baile de Ginger y Fred sobre un puente de la Venecia de cartón-piedra; en *Midnight*, con la escena comentada en último lugar que narra el encuentro entre el protagonista y Gabrielle: el mismo puente Alejandro III, que nos daba la bienvenida a la ciudad en el primer fotograma de la cinta, será el lugar donde Gil encuentre, con las campanadas de medianoche, el amor que ha buscado en otras épocas.



### 10.3. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS PREVIO

*En el que se concretan las ideas pergeñadas tras el análisis anterior.*

A lo largo del análisis de las distintas escenas se han ido comentando una serie de ideas de las que podemos deducir que los puentes tienen una importancia capital tanto para Woody Allen como para el propio desarrollo del guión. Hay datos que confirman el especial relieve de estas estructuras como símbolos allenianos, y del mismo modo hay todo un lenguaje semiótico que también reflejamos en los siguientes puntos:

- La primera escena rodada y escrita por Allen (no dirigida) está localizada en un puente sobre el Sena, en *¿Qué tal, gatita?*.
- La primera escena que aparece en una película firmada por Allen (tampoco dirigida) está del mismo modo localizada en un viaducto, en *Lily la tigresa*.
- La primera escena en la que Allen aparece, en una película rodada (esta vez sí) por el propio Allen, está localizada en un viaducto urbano, en *Toma el dinero y corre*.
- De las 45 películas analizadas, tan sólo hay cinco en las que no salen puentes: *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y no se atrevió a preguntar*, *El dormilón*, *La última noche de Boris Grushenko*, *Septiembre* y *Hannah y sus hermanas*. *Septiembre* está rodada en interiores, dentro de un estudio, y pretendía tener una apariencia claustrofóbica. *Hannah y sus hermanas* tiene una notable ausencia de puente (que la relaciona con sus compañeras de trilogía, *Annie Hall* y *Manhattan*, y además existió una escena eliminada en la que probablemente aparecía un puente al fondo). Desde el año 1987 (*Septiembre*) todas las películas de Allen presentan un puente en sus fotogramas.
- *Annie Hall* establece el código alleniano de puente como lugar de unión entre parejas. Define con claridad esta idea, pues tiene una escena en la que la pareja se besa junto a un puente, y otra escena en la que la ruptura de la pareja

anterior se define por la revisitación del lugar con idéntica escenografía, pero *excluyendo* al puente de la imagen captada por la cámara.

- Sus películas más impersonales, la trilogía bergmaniana (*Interiores*, *Septiembre* y *Otra mujer*), apenas muestran puentes (en *Septiembre*, de hecho, no aparecen). En las películas de Bergman apenas aparecen escenas de puentes significativas. El director sueco apreciaba mucho más las escenas de interiores que las de exteriores, prestando más atención al lenguaje corporal y expresivo de sus personajes que al significado de la propia escenografía.
- El plano icónico por excelencia de toda la filmografía alleniana es el de *Manhattan*, donde una pareja está sentada contemplando un puente, el de Queensboro. Junto al puente aparecen dos elementos más, presentes en muchos planos de puentes rodados por Allen: un banco (o lugar en el que apoyarse) y una farola (o un elemento vertical) como contrapunto a la horizontalidad del tablero del puente que cierra el cuadro.
- En las dos únicas ocasiones en las que el argumento de la película gira en torno al rodaje de una película se puede ver cómo en esa metapelícula se está rodando una escena con un embarcadero de fondo (en *Recuerdos*) y un viaducto elevado (en *Un final made in Hollywood*). En esta última, además, Allen hace un personaje autoparódico, por lo que la situación de Allen haciendo de director de una película que está filmando junto a un puente cobra una importancia singular.
- La parte inferior de los viaductos urbanos son escenario de acciones que recrean hechos de escasa legalidad o moralidad (un robo en *Toma el dinero y corre*, un “soplo” de un confidente -que es a su vez un falso ciego- a un detective en *La maldición del escorpión de jade*, un mendigo pidiendo dinero en *Acordes y desacuerdos*, la guarida de un asesino en *Misterioso asesinato en Manhattan*, etc.)

- La única portada de un libro que aparece en una película alleniana representa, precisamente, a Woody Allen caricaturizado cruzando un puente de la mano de un cocodrilo, en *Zelig*.
- Cuando una pareja está junto a un puente suele ocurrir que haya un beso, o un acercamiento, o algún tipo de confesión íntima. Pues bien, cuando la relación presenta síntomas de inestabilidad o directamente va a terminar mal, sólo aparece una de las pilas del puente (suele ser lo habitual, además, en la filmografía alleniana). Sin embargo, cuando la relación es honesta, sincera y similar para ambas partes, aparecen las dos pilas del puente (*Broadway Danny Rose*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Todo lo demás*).
- Es habitual que en los interiores aparezcan puentes en fotos (*Edipo reprimido*, *Vicky Cristina Barcelona*), cuadros (*Match Point*, *Acordes y desacuerdos*, *La maldición del escorpión de jade*) o incluso murales (*Celebrity*).
- Los puentes son usados habitualmente para indicar la salida o entrada en la ciudad de un vehículo (*Manhattan*, *Scoop*, *Interiores*) justo antes de que ocurran hechos relevantes en la trama, reforzando la idea de puente como puerta de entrada no sólo a un lugar, sino a una nueva situación argumental.
- La inmensa mayoría de las escenas con puentes en el cine de Woody Allen podrían encajar en dos de las categorías que proponíamos en el capítulo 8: *encuentros entre personas y puentes como puertas*.
- En los filmes de época (*Acordes y desacuerdos*, *La maldición del escorpión de Jade*, *Días de radio*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Zelig*, *Balas sobre Broadway*) resulta difícil insertar escenarios naturales con gran profundidad de campo, y los puentes presentan un tamaño reducido. El director, asimismo, reconoce que está muy cómodo con estos planos cercanos: “una película de época permite escoger planos más bellos. El mundo de hoy está repleto de carteles publicitarios”<sup>1061</sup>.

---

<sup>1061</sup> FRODON, Jean Michel, *Op. cit.*, p.95.



- En los puentes siempre aparece un protagonista de la historia. Nunca son elementos de subtramas.
- Las películas protagonizadas por personajes de escaso poder adquisitivo presentan también puentes visualmente menos agradables (*La rosa púrpura del Cairo*).
- Los puentes pueden servir como elemento de conexión con otros tiempos, como el de *La rosa púrpura del Cairo* o el final de *Midnight in Paris*.
- Los embarcaderos son, generalmente, lugares en los que reflexionar y comentar cosas (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Maridos y mujeres*).
- Cuando un embarcadero sirve de fondo a una pareja, si al final de la escena se visualiza claramente la punta del mismo, es síntoma de que la relación no va a terminar bien (*Maridos y mujeres*, *Acordes y desacuerdos*). Del mismo modo, cuando la punta no se ve o se ve con cierta dificultad, llenando en definitiva la totalidad del cuadro, la relación tiene visos de ser satisfactoria para las dos personas (*Zelig*, *Broadway Danny Rose*).

11

## EPÍLOGO



## 11. EPÍLOGO

*En el que se exponen las conclusiones generales del trabajo y se da por terminada la Tesis.*

Llegados a este punto, y tras las páginas escritas, cabe preguntarse si hemos satisfecho en suficiente medida los objetivos que señalábamos en el apartado 1.1. Nos planteábamos entonces una serie de cuestiones de todo tipo: desde la concreta "¿qué es paisaje?" a la más genérica "¿qué valores estéticos, culturales, históricos o ambientales, aportan los puentes a la ciudad?". Si bien estas preguntas han sido respondidas por las conclusiones -llamémoslas *parciales*- que hemos escrito a lo largo de los epígrafes previos; y aun a riesgo de ser repetitivos, vamos a repasar las consideraciones fundamentales como resumen compilador de todo el texto. Así, hemos visto que paisaje es una construcción mental derivada del acto de mirar un territorio a través de un medio bajo unos condicionantes o vínculos, y hemos visto que la relación espectador-territorio puede darse directamente o a través de un modo de representación como la pintura, la literatura o el cine. A su vez, hemos comprobado que el hombre precisa arraigarse en un lugar, y que el acto de construir es la representación de esa necesidad de pertenencia, que además será la causante de los vínculos a los que aludíamos. Hemos afirmado que la ciudad es la construcción humana por excelencia, y que dentro del territorio urbano se alternan diferentes elementos. Hemos visto también que, cuando el peatón *crea* el paisaje de la ciudad en su mente, realiza una distinción entre esos elementos, y selecciona algunos de ellos como hitos que le ayudan a distinguir y ordenar la compleja y dinámica visión del espacio urbano.

En ese contexto hemos incluido el puente como objeto de enorme trascendencia, pues a su funcionalidad urbanística se le añaden características visuales y territoriales que lo señalan como hito de primera magnitud. Hemos reflexionado sobre el puente como hecho ingenieril y hemos aludido al distanciamiento existente entre la sociedad y el puente, pues observamos que en general son objetos cuyas virtudes estéticas no son suficientemente apreciadas por la ciudadanía. Hemos deducido, entonces, que falta aún algún tipo de guía o muestrario (un texto científico, en definitiva) que indique al proyectista de puentes cómo lograr que su obra funcione visualmente en un contexto

urbano, y que esta carencia provoca errores de proyecto que son la causa última de que el peatón no se plantee apreciar las posibles cualidades estéticas que existen en un determinado puente.

Al mismo tiempo hemos realizado una aproximación a las ideas de imagen y percepción, y hemos observado que el peatón urbano y el espectador fílmico llegan a ser una misma cosa a partir de los años 60 del siglo XX, por lo que hemos deducido que es viable realizar una aproximación fílmica -o virtual- a un problema para extraer conclusiones válidas en el mundo real -el del peatón-.

También hemos colegido que en esos mismos años 60 se producen una enorme cantidad de fenómenos que van a reforzar la validez de tal hipótesis (la de suponer que peatón = espectador): la maduración del concepto debordiano de la masa como conjunto de espectadores que desea ver reflejada en la pantalla el mundo que le rodea, y que por ello no va a realizar distinciones entre lo real y lo virtual; la generalización de la hodología; la llegada al ámbito teórico urbanístico de las ideas de Jacobs, Lynch o Rossi, que proponen que la ciudad es una obra de arte, que hay que proteger al peatón frente al coche y que es en las calles y en los espacios públicos donde los ciudadanos desarrollan su vida (y por ello han de cuidarse al proyectarlos); la eclosión de nuevas propuestas fílmicas como la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* o el inmediatamente posterior *New Hollywood* que, junto a una serie de innovaciones fílmico-gramaticales y temáticas, van a establecer la ciudad como localización fundamental de las tramas argumentales desarrolladas en la película; y la maduración del mecanismo perceptivo del espectador de cine, que según Daney va a ser capaz de asimilar la película a través de una superposición de datos -frente a la linealidad de la época anterior- que le permitirá a su vez generar unos nuevos mecanismos interpretativos de cuanto está viendo en la pantalla.

Finalmente, hemos comprobado a través de distintos ejemplos que el método de aproximarnos a un elemento real desde una óptica fílmica ha resultado útil, pues de los ejemplos del capítulo 8 hemos extraído interesantes conclusiones (materializadas en el punto 8.3) que a su vez convergen en dos: la hipótesis de equiparar espectador y peatón es válida, pues cuando el espectador mira cómo un *peatón fílmico* -un actor-

hace un determinado uso de un elemento urbano va a identificar el hecho argumental con el entorno visual (que además le resultará cercano, ya que la escena habrá sido rodada en una ciudad), y la certidumbre de que el puente es un elemento de gran poder visual, como por otra parte sugerían los ejemplos pictóricos y literarios expuestos en el capítulo 3. La parte del trabajo dedicada a Woody Allen ha demostrado que un director puede llegar a desarrollar un lenguaje propio a partir de los puentes; así, además de las conclusiones desprendidas de los ejemplos del capítulo 10 (que pueden leerse en el apartado 10.3), podemos deducir que es posible hacer un análisis de cómo un director de cine -al menos, de los directores que pertenezcan a esta época o a la posterior- emplea a lo largo de su filmografía un determinado elemento urbanístico.

Por otra parte, nos planteábamos la utilidad que para el cine tiene la ingeniería y viceversa. A la vista de lo expuesto a lo largo de la Tesis, sí encontramos una interesante relación entre ambos campos. Así, el proyecto ingenieril, materializado en obras como los puentes, es interesante desde el punto cinematográfico porque pone a disposición de los directores unos emplazamientos que permiten una gran variedad de usos (incluso veíamos en el grupo de películas del apartado 8.2 cómo William Friedkin había introducido una línea ferroviaria inexistente dentro de un puente en *La presa*), que realzan en lo simbólico la significación de determinados aspectos argumentales y que ayudan en lo estético a organizar el cuadro fílmico (pues existen pocos elementos de carácter único, además de los puentes, que sean capaces de rellenar horizontalmente o diagonalmente un fotograma); el puente resulta ser, entonces, un elemento verdaderamente interesante para el director de cine debido a su versatilidad, a sus posibilidades metafóricas y a su forma o tipología.

Por su parte el cine, ejemplificado aquí en un grupo de películas enmarcadas en nuestro ámbito cultural, es también una herramienta de sumo interés para la ingeniería y el urbanismo. Al proponer la hipótesis de que la mirada del espectador a la ciudad fílmica es equivalente a la mirada del peatón a la ciudad real (o incluso superior, porque el espectador suele prestar más atención a lo que acontece en la sala de cine que a lo que se desarrolla diariamente frente a sus ojos) estamos asumiendo otra hipótesis: que el director -que ha elegido el fotograma a visualizar- es un peatón privilegiado que sí se



da cuenta de las características visuales del paisaje urbano y lo analiza con gran precisión. El director de cine, entonces, con sus *palabras* y sus *silencios*, expone no sólo a la ciudadanía (es decir, a los espectadores de su película) sino también al ingeniero las virtudes y defectos que puede presentar un puente<sup>1062</sup>. Tomemos por ejemplo el puente Albert de Londres que hemos visto en, al menos, tres películas, y recapacitemos sobre los esfuerzos económicos realizados por las autoridades con vistas a evitar su ruina: pensemos que es un puente en permanente estado de reparación, que ha exigido introducir un apoyo en medio de un vano colgado y atirantado o que tiene limitada la circulación por razones estructurales. Y sin embargo *Darling*, *La naranja mecánica* o *Conocerás al hombre de tus sueños* han demostrado que es un componente fundamental dentro del grupo de puentes existentes en Londres, que en conjunto resulta uno de los elementos nucleares de la propia ciudad; el cine demuestra entonces que el puente presenta una utilidad a ponderar de cara a un posible debate futuro en torno a un eventual desmantelamiento.

Por otra parte, si repasamos las conclusiones del epígrafe 8.2 comprobaremos cómo el cine muestra qué elementos contribuyen a que un puente sea visualmente interesante (un edificio de cierre frente a un tablero, una repetitividad y una cierta proximidad en aquellos conjuntos de puentes que existen en la trama urbana consolidada, la utilidad de los detalles y acabados, etc.) o no (los ruidos de ferrocarril mal resueltos, la excesiva dureza de las canalizaciones urbanas concebidas a partir de una sección recubierta de hormigón en su totalidad, etc.).

Y el arte fílmico da respuesta, por último, a una de las cuestiones que surgían en el capítulo 3 (cuestión que, por otra parte, responde también a uno de los interrogantes de tipo personal que nos hacíamos en 1.1): la separación entre ingeniería y sociedad que existe en la actualidad. Así, el cine demuestra que cuando el proyectista cuida los detalles constructivos, investiga en la relación de su puente con el entorno, establece diálogos con los espacios urbanos adyacentes, ayuda con sus decisiones a hacer

---

<sup>1062</sup> Como escribe Francesc Muñoz, "la imagen se ha convertido en una condición necesaria del proceso mismo de la transformación urbana, hasta tal punto que se puede considerar como el primer elemento necesario para producir ciudad". Es decir, que el estatus *social* y *perceptivo* de la imagen ficticia es tan elevado que será capaz de influir en las acciones constructivas encaminadas a crear ciudad real. MUÑOZ, Francesc, *Op. cit.*, p.57.

entendible la forma del puente, se interroga sobre la proporcionalidad entre ornato y estructura, sobre la gama de colores a emplear, sobre el efecto medioambiental que su obra provoca o sobre la disposición y relación entre las partes peatonal y vehicular del tablero... cuando el proyectista llega a ser consciente de que un puente ha de hacer frente a todas las posibles miradas que convergen en él, realizará una obra que entre en la categoría de lo memorable, pues así ocurrió con el puente de Brooklyn, el Golden Gate, el Pont des Arts, el puente de Carlos, el puente Talmadge, el puente de Santa Trinitá, el puente Marquam, el puente Zhapu, el Ponte Sant'Angelo...

Además de estas observaciones relacionadas con el punto 1.1, queremos añadir otras ideas deducidas tanto del texto de esta Tesis como del trabajo que hemos realizado para materializarlo (lecturas, visionados, etc.). Hemos observado que el cine es una herramienta útil para estudiar los problemas urbanos y hemos comprobado que el conjunto de películas de los directores del *New Hollywood* permite realizar un análisis de estas características. En esa línea hemos comprobado también la singularidad de Woody Allen como auténtico maestro en cuanto al tratamiento visual que otorga a los puentes.

Hemos visto además cómo la bibliografía disponible sobre el paisaje es muy reciente, por lo que deducimos que se trata de un campo que se encuentra en plena expansión. Advertimos también que existen pocas publicaciones en castellano -creemos que ocurre lo mismo en otros idiomas, pero no nos atrevemos a afirmarlo- que investiguen el elemento puente más allá de su descripción histórica o técnica, y no conocemos ninguna que lo haga desde un enfoque urbano y del paisaje (estamos trabajando ya en ello, y algunas de esas futuras ideas se apoyarán en esta Tesis). Hemos observado, por último, la inexistencia de una guía de puentes cinematográficos, y puesto que están proliferando guías turístico-fílmicas de todo tipo, pensamos que podría tratarse de una idea excelente.

Para concluir, recordamos una reflexión del teórico francés Alain Roger que hace referencia a los temas que hemos estado tratando a lo largo del texto: "todavía no sabemos ver nuestros complejos industriales, nuestras ciudades futuristas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los

esquemas de visión que nos los conviertan en estéticos"<sup>1063</sup>. ¿Por qué desdeñar la eficaz ayuda del cine para acuñar estos esquemas?

---

<sup>1063</sup> ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp.121-122.

## 12 APÉNDICES



## 12.1. FILMOGRAFÍA DEL NEW HOLLYWOOD

Presentamos el conjunto de películas visionadas para elaborar el capítulo 8, que llega hasta el año 2010. Esta lista coincide con las filmografías de los directores señalados en el punto 7.7, exceptuando los títulos que no han podido ser localizados. Se indica, en la última columna, si se ha localizado algún tipo de puente.

Año	Director	Título en castellano	Título Inglés	Localizada	Existencia de puentes
1953	Stanley Kubrick	<i>Fear and Desire</i>	<i>Fear and Desire</i>	no	
1955	Stanley Kubrick	<i>El beso del asesino</i>	<i>Killer's Kiss</i>	sí	no
1956	Stanley Kubrick	<i>Atraco perfecto</i>	<i>The Killing</i>	sí	no
1957	Sidney Lumet	<i>Doce hombres sin piedad</i>	<i>12 Angry Men</i>	sí	no
1957	Stanley Kubrick	<i>Senderos de gloria</i>	<i>Paths of Glory</i>	sí	no
1958	Arthur Penn	<i>El zurdo</i>	<i>The Left Handed Gun</i>	sí	no
1958	Sidney Lumet	<i>Sed de triunfo</i>	<i>Stage Struck</i>	sí	sí
1959	Roman Polanski	<i>Ángeles caídos</i>	<i>Gdy spadają anioły</i>	sí	no
1959	Sidney Lumet	<i>Esa clase de mujer</i>	<i>That Kind of Woman</i>	sí	sí
1960	Stanley Kubrick	<i>Espartaco</i>	<i>Spartacus</i>	sí	sí
1961	Sam Peckinpah	<i>Compañeros mortales</i>	<i>The Deadly Companions</i>	sí	no
1961	Sidney Lumet	<i>Panorama desde el puente</i>	<i>A View from the Bridge</i>	sí	sí
1962	Sam Peckinpah	<i>Duelo en la alta sierra</i>	<i>Ride the High Country</i>	sí	no
1962	Roman Polanski	<i>El cuchillo en el agua</i>	<i>Nóż W. Wodzie</i>	sí	no
1962	Arthur Penn	<i>El milagro de Ana Sullivan</i>	<i>The Miracle Worker</i>	sí	no
1962	John Schlesinger	<i>Esa clase de amor</i>	<i>A Kind of Loving</i>	sí	sí
1962	Sidney Lumet	<i>Larga jornada hacia la noche</i>	<i>Long Day's Journey Into Night</i>	sí	no
1962	Stanley Kubrick	<i>Lolita</i>	<i>Lolita</i>	sí	sí
1962	George Roy Hill	<i>Periodo de adaptación</i>	<i>Period of Adjustment</i>	no	
1963	John Schlesinger	<i>Billy, el embustero</i>	<i>Billy Liar</i>	sí	no
1963	Milos Forman	<i>Concurso</i>	<i>Audition</i>	sí	no
1963	Francis Ford Coppola	<i>Dementia 13</i>	<i>Dementia 13</i>	sí	no
1963	George Roy Hill	<i>Cariño amargo</i>	<i>Toys in the Attic</i>	sí	no
1963	Norman Jewison	<i>Soltero en apuros</i>	<i>40 Pounds of Trouble</i>	sí	sí
1963	Norman Jewison	<i>Su pequeña aventura</i>	<i>The Thrill of It All</i>	sí	sí
1964	Sidney Lumet	<i>El prestamista</i>	<i>The Pawnbroker</i>	sí	sí
1964	Sam Peckinpah	<i>Mayor Dundee</i>	<i>Major Dundee</i>	sí	no



1964	Norman Jewison	<i>No me mandes flores</i>	<i>Send Me No Flowers</i>	sí	no
1964	Milos Forman	<i>Pedro el negro</i>	<i>Black Peter</i>	sí	no
1964	Sidney Lumet	<i>Punto límite</i>	<i>Fail-safe</i>	sí	sí
1964	Stanley Kubrick	<i>Teléfono rojo. Volamos hacia Moscú</i>	<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>	sí	no
1964	George Roy Hill	<i>El mundo de Henry Orient</i>	<i>The World of Henry Orient</i>	sí	sí
1965	Arthur Penn	<i>Acosado</i>	<i>Mickey One</i>	sí	no
1965	John Schlesinger	<i>Darling</i>	<i>Darling</i>	sí	sí
1965	Norman Jewison	<i>El arte de amar</i>	<i>The Art of Love</i>	sí	sí
1965	Norman Jewison	<i>El rey del juego</i>	<i>The Cincinnati Kid</i>	sí	no
1965	Sam Peckinpah	<i>Gloriosos camaradas</i>	<i>The Glory Guys</i>	sí	no
1965	Sidney Lumet	<i>La colina</i>	<i>The Hill</i>	sí	no
1965	Sydney Pollack	<i>La vida vale más</i>	<i>The Slender Thread</i>	sí	sí
1965	Milos Forman	<i>Los amores de una rubia</i>	<i>Loves of a Blonde</i>	sí	no
1965	Roman Polanski	<i>Repulsión</i>	<i>Repulsion</i>	sí	no
1966	Norman Jewison	<i>¡Qué vienen los rusos!</i>	<i>The Russians Are Coming, the Russians Are Coming</i>	sí	no
1966	Mike Nichols	<i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i>	<i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	sí	no
1966	Arthur Penn	<i>Bonnie &amp; Clyde</i>	<i>Bonnie &amp; Clyde</i>	sí	sí
1966	Roman Polanski	<i>Callejón sin salida</i>	<i>Cul-de-sac</i>	sí	no
1966	Sidney Lumet	<i>El grupo</i>	<i>The Group</i>	sí	no
1966	George Roy Hill	<i>Hawái</i>	<i>Hawaii</i>	sí	sí
1966	Arthur Penn	<i>La jauría humana</i>	<i>The Chase</i>	sí	sí
1966	Sydney Pollack	<i>Propiedad condenada</i>	<i>This Property Is Condemned</i>	sí	sí
1966	Francis Ford Coppola	<i>Ya eres un gran chico</i>	<i>You're a Big Boy Now</i>	no	
1967	Martin Scorsese	<i>¿Quién llama a mi puerta?</i>	<i>Who's that knocking at my door?</i>	no	
1967	Roman Polanski	<i>El baile de los vampiros</i>	<i>Dance of the Vampires</i>	sí	sí
1967	Mike Nichols	<i>El graduado</i>	<i>The Graduate</i>	sí	sí
1967	Norman Jewison	<i>En el calor de la noche</i>	<i>In the Heat of the Night</i>	sí	sí
1967	William Friedkin	<i>Good Times</i>	<i>Good Times</i>	no	
1967	John Schlesinger	<i>Lejos del mundanal ruido</i>	<i>Far From the Madding Crowd</i>	sí	no
1967	Sidney Lumet	<i>Llamada para un muerto</i>	<i>The Deadly Affair</i>	sí	sí
1967	George Roy Hill	<i>Millie, una chica moderna</i>	<i>Thoroughly Modern Millie</i>	sí	sí
1967	Milos Forman	<i>The Firemen's Ball</i>	<i>The Firemen's Ball</i>	sí	no

1968	Stanley Kubrick	<i>2001: Una odisea del espacio</i>	<i>2001: A Space Odyssey</i>	sí	no
1968	Sidney Lumet	<i>Bye Bye Braverman</i>	<i>Bye Bye Braverman</i>	sí	sí
1968	Sydney Pollack	<i>Camino de la venganza</i>	<i>The Scalphunters</i>	sí	no
1968	Robert Altman	<i>Countdown</i>	<i>Countdown</i>	sí	sí
1968	Peter Bogdanovich	<i>El héroe anda suelto</i>	<i>Targets</i>	sí	sí
1968	Norman Jewison	<i>El secreto de Thomas Crown</i>	<i>The Thomas Crown Affair</i>	sí	sí
1968	Francis Ford Coppola	<i>El valle del arcoiris</i>	<i>Finian's Rainbow</i>	sí	sí
1968	Sidney Lumet	<i>La gaviota</i>	<i>The Sea Gull</i>	sí	no
1968	Roman Polanski	<i>La semilla del diablo</i>	<i>Rosemary's Baby</i>	sí	sí
1968	Sidney Lumet	<i>Last of the Mobile Hot Shots</i>	<i>Last of the Mobile Hot Shots</i>	sí	sí
1968	Brian de Palma	<i>Murder a la mod</i>	<i>Murder a la Mod</i>	sí	sí
1968	Brian de Palma	<i>Saludos</i>	<i>Greetings</i>	sí	no
1968	Mike Nichols	<i>Teach Me!</i>	<i>Teach Me!</i>	no	
1968	William Friedkin	<i>The Birthday Party</i>	<i>The Birthday Party</i>	no	
1968	William Friedkin	<i>La noche del escándalo Minsky's</i>	<i>The Night They Raided Minsky's</i>	sí	sí
1969	John Schlesinger	<i>Cowboy de medianoche</i>	<i>Midnight Cowboy</i>	sí	sí
1969	Sydney Pollack	<i>Danzad, danzad, malditos</i>	<i>They Shoot Horses, Don't They?</i>	sí	no
1969	George Roy Hill	<i>Dos hombres y un destino</i>	<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>	sí	sí
1969	Dennis Hopper	<i>Easy Rider: Buscando mi destino</i>	<i>The Easy Rider</i>	sí	sí
1969	Alan J. Pakula	<i>El cuco estéril</i>	<i>The Sterile Cuckoo</i>	sí	no
1969	Arthur Penn	<i>El restaurante de Alicia</i>	<i>Alice's Restaurant</i>	sí	sí
1969	Sam Peckinpah	<i>Grupo salvaje</i>	<i>The Wild Bunch</i>	sí	sí
1969	Sydney Pollack	<i>La fortaleza</i>	<i>Castle Keep</i>	sí	no
1969	Norman Jewison	<i>Los locos años de Chicago</i>	<i>Gaily, Gaily</i>	no	
1969	Francis Ford Coppola	<i>Llueve sobre mi corazón</i>	<i>The Rain People</i>	sí	sí
1969	Robert Altman	<i>That Cold day in the park</i>	<i>That Cold day in the park</i>	sí	no
1969	Brian de Palma	<i>The wedding party</i>	<i>The wedding party</i>	sí	sí
1969	Sidney Lumet	<i>Una cita</i>	<i>The Appointment</i>	sí	sí
1970	Hal Ashby	<i>El casero</i>	<i>The Landlord</i>	sí	sí
1970	Robert Altman	<i>El volar es para los pájaros</i>	<i>Brewster McCloud</i>	sí	sí
1970	Brian de Palma	<i>Hola mamá</i>	<i>Hi, Mom!</i>	no	
1970	Sam Peckinpah	<i>La balada de Cable Hogue</i>	<i>The Ballad of Cable Hogue</i>	sí	no
1970	William Friedkin	<i>Los chicos de la banda</i>	<i>The Boys in the Band</i>	sí	no

1970	Robert Altman	<i>M.A.S.H.</i>	<i>M.A.S.H.</i>	sí	
1970	Bob Rafelson	<i>Mi vida es mi vida</i>	<i>Five Easy Pieces</i>	sí	sí
1970	Arthur Penn	<i>Pequeño gran hombre</i>	<i>Little Big Man</i>	sí	no
1970	Mike Nichols	<i>Trampa 22</i>	<i>Catch-22</i>	sí	no
1971	Mike Nichols	<i>Conocimiento carnal</i>	<i>Carnal Knowledge</i>	sí	no
1971	John Schlesinger	<i>Domingo, maldito domingo</i>	<i>Sunday, Bloody Sunday</i>	no	
1971	Steven Spielberg	<i>El diablo sobre ruedas</i>	<i>Duel</i>	sí	sí
1971	Norman Jewison	<i>El violinista en el tejado</i>	<i>Fiddler on the Roof</i>	sí	sí
1971	William Friedkin	<i>French connection: contra el imperio de la droga</i>	<i>The French Connection</i>	sí	sí
1971	Hal Ashby	<i>Harold y Maude</i>	<i>Harold and Maude</i>	sí	sí
1971	Alan J. Pakula	<i>Klute</i>	<i>Klute</i>	sí	sí
1971	Stanley Kubrick	<i>La naranja mecánica</i>	<i>A Clockwork Orange</i>	sí	sí
1971	Peter Bogdanovich	<i>La última película</i>	<i>The Last Picture Show</i>	sí	no
1971	Robert Altman	<i>Los vividores</i>	<i>McCabe and Mrs. Miller</i>	sí	sí
1971	Roman Polanski	<i>Macbeth</i>	<i>Macbeth</i>	sí	sí
1971	Sam Peckinpah	<i>Perros de paja</i>	<i>Straw Dogs</i>	sí	no
1971	Sidney Lumet	<i>Supergolpe en Manhattan</i>	<i>The anderson tapes</i>	sí	sí
1971	Milos Forman	<i>Taking off</i>	<i>Taking Off</i>	no	
1971	George Lucas	<i>THX 1138</i>	<i>THX 1138</i>	sí	sí
1972	Peter Bogdanovich	<i>¿Qué me pasa doctor?</i>	<i>What's Up, Doc?</i>	sí	sí
1972	Roman Polanski	<i>¿Qué?</i>	<i>Ché?</i>	sí	sí
1972	Brian de Palma	<i>Beeman, el magnifico</i>	<i>Get to Know Your Rabbit</i>	sí	sí
1972	Francis Ford Coppola	<i>El padrino</i>	<i>The Godfather</i>	sí	sí
1972	Bob Rafelson	<i>El rey de Marvin Gardens</i>	<i>The King of Marvin Gardens</i>	sí	sí
1972	Sam Peckinpah	<i>El rey del rodeo</i>	<i>Junior Bonner</i>	sí	sí
1972	Robert Altman	<i>Imágenes</i>	<i>Images</i>	sí	sí
1972	Sam Peckinpah	<i>La huida</i>	<i>The Getaway</i>	sí	sí
1972	Sydney Pollack	<i>Las aventuras de Jeremías Johnson</i>	<i>Jeremiah Johnson</i>	sí	no
1972	George Roy Hill	<i>Matadero cinco</i>	<i>Slaughterhouse-Five</i>	sí	sí
1972	Sidney Lumet	<i>Perversión en las aulas</i>	<i>Child's Play</i>	no	
1973	George Lucas	<i>American Graffiti</i>	<i>American Graffiti</i>	sí	no
1973	Mike Nichols	<i>El día del delfín</i>	<i>The Day of the Dolphin</i>	sí	sí
1973	William Friedkin	<i>El exorcista</i>	<i>The Exorcist</i>	sí	sí
1973	George Roy Hill	<i>El golpe</i>	<i>The Sting</i>	sí	sí
1973	Robert Altman	<i>El largo adiós</i>	<i>The Long Goodbye</i>	sí	sí

1973	Martin Scorsese	<i>El tren de Bertha</i>	<i>Boxcar Bertha</i>	sí	no
1973	Hal Ashby	<i>El último deber</i>	<i>The Last Detail</i>	no	
1973	Brian de Palma	<i>Hermanas diabólicas</i>	<i>Sisters</i>	sí	sí
1973	Norman Jewison	<i>Jesucristo Superstar</i>	<i>Jesus Christ Superstar</i>	sí	no
1973	Sidney Lumet	<i>La ofensa</i>	<i>The Offence</i>	sí	sí
1973	Peter Bogdanovich	<i>Luna de papel</i>	<i>Paper Moon</i>	sí	sí
1973	Martin Scorsese	<i>Malas calles</i>	<i>Mean Streets</i>	sí	sí
1973	Terrence Malick	<i>Malas Tierras</i>	<i>Badlands</i>	sí	sí
1973	Sam Peckinpah	<i>Pat Garrett y Billy The Kid</i>	<i>Pat Garrett and Billy The Kid</i>	sí	no
1973	Sidney Lumet	<i>Serpico</i>	<i>Serpico</i>	sí	sí
1973	Sydney Pollack	<i>Tal como éramos</i>	<i>The Way We Were</i>	sí	sí
1974	Martin Scorsese	<i>Alicia ya no vive aquí</i>	<i>Alice Doesn't Live Here Anymore</i>	sí	sí
1974	Sidney Lumet	<i>Asesinato en el Orient Express</i>	<i>Murder on the Orient Express</i>	sí	sí
1974	Robert Altman	<i>California Split</i>	<i>California Split</i>	sí	sí
1974	Roman Polanski	<i>Chinatown</i>	<i>Chinatown</i>	sí	sí
1974	Brian de Palma	<i>El fantasma del paraíso</i>	<i>Phantom of the Paradise</i>	sí	sí
1974	Francis Ford Coppola	<i>El padrino II</i>	<i>The Godfather Part II</i>	sí	sí
1974	Francis Ford Coppola	<i>La conversación</i>	<i>The Conversation</i>	sí	no
1974	Robert Altman	<i>Ladrones como nosotros</i>	<i>Thieves Like Us</i>	no	
1974	Steven Spielberg	<i>Loca evasión</i>	<i>The sugarland express</i>	sí	sí
1974	Sidney Lumet	<i>Lovin' Molly</i>	<i>Lovin' Molly</i>	no	
1974	Sam Peckinpah	<i>Quiero la cabeza de Alfredo García</i>	<i>Bring Me the Head of Alfredo Garcia</i>	sí	no
1974	Alan J. Pakula	<i>Último testigo</i>	<i>The Parallax View</i>	sí	sí
1974	Michael Cimino	<i>Un Botín de 500.000 Dólares</i>	<i>Thunderbolt and Lightfoot</i>	sí	sí
1974	Peter Bogdanovich	<i>Una señorita rebelde</i>	<i>Daisy Miller</i>	sí	sí
1975	Milos Forman	<i>Alguien voló sobre el nido del cuco</i>	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	sí	sí
1975	Peter Bogdanovich	<i>At long last love</i>	<i>At Long Last Love</i>	no	
1975	Stanley Kubrick	<i>Barry Lyndon</i>	<i>Barry Lyndon</i>	sí	no
1975	John Schlesinger	<i>Como plaga de langosta</i>	<i>The Day of the Locust</i>	sí	no
1975	Mike Nichols	<i>Dos pillos y una herencia</i>	<i>The Fortune</i>	sí	sí
1975	George Roy Hill	<i>El carnaval de las águilas</i>	<i>The Great Waldo Pepper</i>	sí	sí
1975	Arthur Penn	<i>La noche se mueve</i>	<i>Night Moves</i>	sí	sí
1975	Sam Peckinpah	<i>Los aristócratas del crimen</i>	<i>The Killer Elite</i>	sí	sí
1975	Sydney Pollack	<i>Los tres días del cóndor</i>	<i>Three Days of the Condor</i>	sí	sí

1975	Robert Altman	<i>Nashville</i>	<i>Nashville</i>	sí	sí
1975	Norman Jewison	<i>Rollerball</i>	<i>Rollerball</i>	sí	no
1975	Hal Ashby	<i>Shampoo</i>	<i>Shampoo</i>	sí	
1975	Sidney Lumet	<i>Tarde de perros</i>	<i>Dog Day Afternoon</i>	sí	sí
1975	Steven Spielberg	<i>Tiburón</i>	<i>Jaws</i>	sí	sí
1975	Sydney Pollack	<i>Yakuza</i>	<i>The Yakuza</i>	sí	sí
1976	Peter Bogdanovich	<i>Así empezó Hollywood</i>	<i>Nickelodeon</i>	sí	sí
1976	Robert Altman	<i>Buffalo Bill y los indios</i>	<i>Buffalo Bill and the Indians</i>	sí	no
1976	Bob Rafelson	<i>El gran guardaespaldas</i>	<i>Stay Hungry</i>	sí	no
1976	Roman Polanski	<i>El quimérico inquilino</i>	<i>Le locataire</i>	sí	sí
1976	Hal Ashby	<i>Esta tierra es mi tierra</i>	<i>Bound for Glory</i>	no	
1976	Brian de Palma	<i>Fascinación</i>	<i>Obsession</i>	sí	sí
1976	John Schlesinger	<i>Marathon Man</i>	<i>Marathon Man</i>	sí	sí
1976	Arthur Penn	<i>Missouri</i>	<i>The Missouri Breaks</i>	sí	sí
1976	Sidney Lumet	<i>Network, un mundo implacable</i>	<i>Network</i>	sí	sí
1976	Martin Scorsese	<i>Taxi driver</i>	<i>Taxi Driver</i>	sí	sí
1976	Alan J. Pakula	<i>Todos los hombres del presidente</i>	<i>All the President's Men</i>	sí	sí
1977	William Friedkin	<i>Carga maldita</i>	<i>Sorcerer</i>	sí	sí
1977	George Roy Hill	<i>El castaño</i>	<i>Slap Shot</i>	sí	no
1977	Steven Spielberg	<i>Encuentros en la tercera fase</i>	<i>Close encounters of the third kind</i>	sí	sí
1977	Sidney Lumet	<i>Equus</i>	<i>Equus</i>	sí	no
1977	Sam Peckinpah	<i>La cruz de hierro</i>	<i>Cross of Iron</i>	sí	sí
1977	Martin Scorsese	<i>New York, New York</i>	<i>New York, New York</i>	sí	sí
1977	George Lucas	<i>Star Wars</i>	<i>Star Wars Episode IV: A New Hope</i>	sí	no
1977	Robert Altman	<i>Tres mujeres</i>	<i>Three Women</i>	sí	no
1977	Sydney Pollack	<i>Un instante, una vida</i>	<i>Bobby Deerfield</i>	sí	sí
1978	Brian de Palma	<i>Carrie</i>	<i>Carrie</i>	sí	no
1978	Sam Peckinpah	<i>Convoy</i>	<i>Convoy</i>	sí	sí
1978	Terrence Malick	<i>Días de Cielo</i>	<i>Days of Heaven</i>	sí	sí
1978	Michael Cimino	<i>El Cazador</i>	<i>The Deer Hunter</i>	sí	sí
1978	Sidney Lumet	<i>El mago</i>	<i>The Wiz</i>	sí	sí
1978	William Friedkin	<i>El mayor robo del siglo</i>	<i>The Brink's Job</i>	sí	sí
1978	Hal Ashby	<i>El regreso</i>	<i>Coming Home</i>	sí	sí
1978	Norman Jewison	<i>F.I.S.T.</i>	<i>F.I.S.T.</i>	sí	sí
1978	Alan J. Pakula	<i>Llega un jinete libre y salvaje</i>	<i>Comes a Horseman</i>	sí	no

1978	Robert Altman	<i>Un día de boda</i>	<i>A Wedding</i>	sí	no
1979	Steven Spielberg	<i>1941</i>	<i>1941</i>	sí	sí
1979	Francis Ford Coppola	<i>Apocalypse Now</i>	<i>Apocalypse Now</i>	sí	no
1979	Hal Ashby	<i>Bienvenido Mr. Chance</i>	<i>Being There</i>	sí	no
1979	Alan J. Pakula	<i>Comenzar de nuevo</i>	<i>Starting Over</i>	sí	no
1979	Sydney Pollack	<i>El jinete eléctrico</i>	<i>The Electric Horseman</i>	sí	sí
1979	Milos Forman	<i>Hair</i>	<i>Hair</i>	sí	sí
1979	Norman Jewison	<i>Justicia para todos</i>	<i>And Justice for All</i>	sí	sí
1979	Robert Altman	<i>Quinteto</i>	<i>Quintet</i>	sí	sí
1979	Peter Bogdanovich	<i>Saint Jack</i>	<i>Saint Jack</i>	sí	sí
1979	George Roy Hill	<i>Un pequeño romance</i>	<i>A Little Romance</i>	sí	sí
1979	John Schlesinger	<i>Yanquis</i>	<i>Yanks</i>	sí	sí
1980	William Friedkin	<i>A la caza</i>	<i>Cruising</i>	sí	sí
1980	Dennis Hopper	<i>Caído del cielo</i>	<i>Out of the Blue</i>	sí	sí
1980	Sidney Lumet	<i>Dime lo que quieres</i>	<i>Just Tell Me What You Want</i>	no	
1980	Stanley Kubrick	<i>El resplandor</i>	<i>The Shining</i>	sí	no
1980	Brian de Palma	<i>La furia</i>	<i>The Fury</i>	sí	sí
1980	Michael Cimino	<i>La Puerta del Cielo</i>	<i>Heaven's Gate</i>	sí	sí
1980	Robert Altman	<i>Popeye</i>	<i>Popeye</i>	sí	no
1980	Robert Altman	<i>Salud</i>	<i>Health</i>	sí	sí
1980	Roman Polanski	<i>Tess</i>	<i>Tess</i>	sí	sí
1980	Martin Scorsese	<i>Toro salvaje</i>	<i>Raging Bull</i>	sí	no
1980	Brian de Palma	<i>Una familia de locos</i>	<i>Home Movies</i>	no	
1980	Brian de Palma	<i>Vestida para matar</i>	<i>Dressed to Kill</i>	sí	sí
1981	Sydney Pollack	<i>Ausencia de malicia</i>	<i>Absence of Malice</i>	sí	sí
1981	Bob Rafelson	<i>El cartero siempre llama dos veces</i>	<i>The Postman Always Rings Twice</i>	sí	no
1981	Sidney Lumet	<i>El príncipe de la ciudad</i>	<i>Prince of the City</i>	sí	sí
1981	Steven Spielberg	<i>En busca del arca perdida</i>	<i>Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark</i>	sí	sí
1981	Arthur Penn	<i>Georgia</i>	<i>Four Friends</i>	sí	sí
1981	Brian de Palma	<i>Impacto</i>	<i>Blow Out</i>	sí	sí
1981	Milos Forman	<i>Ragtime</i>	<i>Ragtime</i>	sí	sí
1981	Hal Ashby	<i>Second-Hand Hearts</i>	<i>Second-Hand Hearts</i>	no	
1981	Peter Bogdanovich	<i>Todos rieron</i>	<i>They All Laughed</i>	sí	sí
1981	Alan J. Pakula	<i>Una mujer de negocios</i>	<i>Rollover</i>	sí	sí
1982	Norman Jewison	<i>Amigos muy íntimos</i>	<i>Best Friends</i>	no	



1982	Robert Altman	<i>Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean</i>	<i>Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean</i>	sí	no
1982	Francis Ford Coppola	<i>Corazonada</i>	<i>One from the Heart</i>	sí	sí
1982	Steven Spielberg	<i>E.T., el extraterrestre</i>	<i>E.T., the Extraterrestrial</i>	sí	no
1982	George Roy Hill	<i>El mundo según Garp</i>	<i>The World According to Garp</i>	sí	sí
1982	Alan J. Pakula	<i>La decisión de Sophie</i>	<i>Sophie's Choice</i>	sí	sí
1982	Sidney Lumet	<i>La trampa de la muerte</i>	<i>Deathtrap</i>	sí	no
1982	Hal Ashby	<i>Lookin' to Get Out</i>	<i>Lookin' to Get Out</i>	no	
1982	Sydney Pollack	<i>Tootsie</i>	<i>Tootsie</i>	sí	sí
1982	Sidney Lumet	<i>Veredicto final</i>	<i>The verdict</i>	sí	sí
1983	Sam Peckinpah	<i>Clave:Omega</i>	<i>The Osterman Weekend</i>	sí	sí
1983	Sidney Lumet	<i>Daniel</i>	<i>Daniel</i>	sí	sí
1983	Robert Altman	<i>Desechos</i>	<i>Streamers</i>	sí	no
1983	William Friedkin	<i>El contrato del siglo</i>	<i>Deal of the Century</i>	sí	sí
1983	Brian de Palma	<i>El precio del poder</i>	<i>Scarface</i>	sí	sí
1983	Martin Scorsese	<i>El rey de la comedia</i>	<i>The King of Comedy</i>	sí	sí
1983	Francis Ford Coppola	<i>La ley de la calle</i>	<i>Rumble Fish</i>	sí	sí
1983	Hal Ashby	<i>Let's Spend the Night Together</i>	<i>Let's Spend the Night Together</i>	no	
1983	Francis Ford Coppola	<i>Rebeldes</i>	<i>The Outsiders</i>	sí	no
1983	Mike Nichols	<i>Silkwood</i>	<i>Silkwood</i>	sí	sí
1984	Milos Forman	<i>Amadeus</i>	<i>Amadeus</i>	sí	no
1984	Sidney Lumet	<i>Buscando a Greta</i>	<i>Garbo Talks</i>	sí	sí
1984	Francis Ford Coppola	<i>Cotton Club</i>	<i>The Cotton Club</i>	sí	no
1984	Brian de Palma	<i>Doble cuerpo</i>	<i>Body Double</i>	sí	sí
1984	Norman Jewison	<i>Historia de un soldado</i>	<i>A Soldier's Story</i>	sí	sí
1984	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones y el templo maldito</i>	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i>	sí	sí
1984	George Roy Hill	<i>La chica del tambor</i>	<i>The Little Drummer Girl</i>	sí	sí
1984	Peter Bogdanovich	<i>Máscara</i>	<i>Mask</i>	sí	sí
1984	Robert Altman	<i>Secret Honor</i>	<i>Secret Honor</i>	sí	no
1985	Robert Altman	<i>¿Quién dice locos?</i>	<i>O.C. and Stiggs</i>	sí	no
1985	Norman Jewison	<i>Agnes de Dios</i>	<i>Agnes of God</i>	sí	no
1985	Steven Spielberg	<i>El color púrpura</i>	<i>The color purple</i>	sí	sí
1985	John Schlesinger	<i>El juego del halcón</i>	<i>The Falcon and the Snowman</i>	sí	no
1985	Martin Scorsese	<i>Jo, qué noche</i>	<i>After Hours</i>	sí	no

1985	Robert Altman	<i>Locos de amor</i>	<i>Fool for Love</i>	sí	no
1985	Michael Cimino	<i>Manhattan Sur</i>	<i>Year of the Dragon</i>	sí	sí
1985	Sydney Pollack	<i>Memorias de África</i>	<i>Out of Africa</i>	sí	no
1985	Arthur Penn	<i>Target: Agente doble en Berín</i>	<i>Target</i>	sí	sí
1985	Hal Ashby	<i>The Slugger's Wife</i>	<i>The Slugger's Wife</i>	no	
1985	William Friedkin	<i>Vivir y morir en Los Ángeles</i>	<i>To Live and Die in L.A.</i>	sí	sí
1986	Hal Ashby	<i>8 millones de maneras de morir</i>	<i>8 Million Ways to Die</i>	sí	sí
1986	Sidney Lumet	<i>A la mañana siguiente</i>	<i>The Morning After</i>	sí	sí
1986	Alan J. Pakula	<i>El amante ideal</i>	<i>Dream Lover</i>	no	
1986	Martin Scorsese	<i>El color del dinero</i>	<i>The Color of Money</i>	sí	no
1986	Brian de Palma	<i>Estos si son amigos</i>	<i>Wise Guys</i>	sí	sí
1986	Francis Ford Coppola	<i>Peggy Sue se casó</i>	<i>Peggy Sue Got Married</i>	sí	no
1986	Roman Polanski	<i>Piratas</i>	<i>Pirates</i>	sí	no
1986	Sidney Lumet	<i>Power</i>	<i>Power</i>	sí	no
1986	Mike Nichols	<i>Se acabó el pastel</i>	<i>Heartburn</i>	sí	no
1986	Robert Altman	<i>Tres en un diván</i>	<i>Beyond Therapy</i>	no	
1987	Robert Altman	<i>Aria</i>	<i>Aria</i>	sí	no
1987	William Friedkin	<i>Desbocado</i>	<i>Rampage</i>	sí	sí
1987	Alan J. Pakula	<i>El ángel caído</i>	<i>Orphans</i>	sí	sí
1987	Bob Rafelson	<i>El caso de la viuda negra</i>	<i>Black Widow</i>	sí	sí
1987	Steven Spielberg	<i>El imperio del sol</i>	<i>Empire of the sun</i>	sí	sí
1987	Michael Cimino	<i>El Siciliano</i>	<i>The Sicilian</i>	sí	no
1987	Norman Jewison	<i>Hechizo de luna</i>	<i>Moonstruck</i>	sí	sí
1987	Peter Bogdanovich	<i>Illegalmente tuyo</i>	<i>Illegally Yours</i>	no	
1987	Francis Ford Coppola	<i>Jardines de piedra</i>	<i>Gardens of Stone</i>	sí	no
1987	Stanley Kubrick	<i>La chaqueta metálica</i>	<i>Full Metal Jacket</i>	sí	no
1987	John Schlesinger	<i>Los creyentes</i>	<i>The Believers</i>	sí	sí
1987	Brian de Palma	<i>Los intocables</i>	<i>The Untouchables</i>	sí	sí
1987	Arthur Penn	<i>Muerte en el invierno</i>	<i>Dead of Winter</i>	sí	sí
1988	Mike Nichols	<i>Armas de mujer</i>	<i>Working Girl</i>	sí	sí
1988	George Roy Hill	<i>Aventuras y desventuras de un yuppie en el campo</i>	<i>Funny Farm</i>	sí	no
1988	Dennis Hopper	<i>Colores de guerra</i>	<i>Colors</i>	sí	sí
1988	Mike Nichols	<i>Desventuras de un recluta inocente</i>	<i>Biloxi Blues</i>	sí	sí
1988	Roman Polanski	<i>Frenético</i>	<i>Frantic</i>	sí	sí
1988	Martin Scorsese	<i>La última tentación de Cristo</i>	<i>The Last Temptation of Christ</i>	sí	no

1988	John Schlesinger	<i>Madame Sousatzka</i>	<i>Madame Sousatzka</i>	sí	no
1988	Francis Ford Coppola	<i>Tucker</i>	<i>Tucker: The Man and His Dream</i>	sí	no
1988	Sidney Lumet	<i>Un lugar en ninguna parte</i>	<i>Running on Empty</i>	sí	sí
1989	Steven Spielberg	<i>Always</i>	<i>Always</i>	sí	no
1989	Alan J. Pakula	<i>Amores compartidos</i>	<i>See You in the Morning</i>	sí	no
1989	Dennis Hopper	<i>Camino de retorno</i>	<i>Backtrack</i>	sí	sí
1989	Brian de Palma	<i>Corazones de hierro</i>	<i>Casualties of War</i>	sí	sí
1989	Martin Scorsese	<i>Apuntes al natural</i>	<i>Life lessons</i>	sí	sí
1989	Francis Ford Coppola	<i>Vida sin Zoe</i>	<i>Life without Zoe</i>	sí	sí
1989	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones y la última cruzada</i>	<i>Indiana Jones and the last crusade</i>	sí	sí
1989	Sidney Lumet	<i>Negocios de familia</i>	<i>Family Business</i>	sí	sí
1989	Norman Jewison	<i>Recuerdos de guerra</i>	<i>In Country</i>	sí	sí
1989	Milos Forman	<i>Valmont</i>	<i>Valmont</i>	sí	sí
1990	Michael Cimino	<i>37 Horas Desesperadas</i>	<i>Desperate Hours</i>	sí	no
1990	John Schlesinger	<i>De repente, un extraño</i>	<i>Pacific Heights</i>	sí	sí
1990	Sidney Lumet	<i>Distrito 34: corrupción total</i>	<i>Q &amp; A</i>	sí	sí
1990	Francis Ford Coppola	<i>El padrino III</i>	<i>The Godfather Part III</i>	sí	sí
1990	Sydney Pollack	<i>Habana</i>	<i>Havana</i>	sí	sí
1990	Brian de Palma	<i>La hoguera de las vanidades</i>	<i>The Bonfire of the Vanities</i>	sí	sí
1990	William Friedkin	<i>La tutora</i>	<i>The Guardian</i>	sí	no
1990	Dennis Hopper	<i>Labios ardientes</i>	<i>The Hot Spot</i>	sí	sí
1990	Bob Rafelson	<i>Las montañas de la luna</i>	<i>Mountains of the Moon</i>	sí	sí
1990	Mike Nichols	<i>Postales desde el filo</i>	<i>Postcards from the Edge</i>	sí	no
1990	Alan J. Pakula	<i>Presunto inocente</i>	<i>Presumed Innocent</i>	sí	no
1990	Peter Bogdanovich	<i>Texasville</i>	<i>Texasville</i>	no	
1990	Martin Scorsese	<i>Uno de los nuestros</i>	<i>Goodfellas</i>	sí	sí
1990	Robert Altman	<i>Van Gogh</i>	<i>Vincent &amp; Theo</i>	sí	sí
1991	Mike Nichols	<i>A propósito de Henry</i>	<i>Regarding Henry</i>	sí	no
1991	Norman Jewison	<i>Con el dinero de los demás</i>	<i>Other People's Money</i>	sí	sí
1991	Martin Scorsese	<i>El cabo del miedo</i>	<i>Cape Fear</i>	sí	no
1991	Robert Altman	<i>El juego de Hollywood</i>	<i>The Player</i>	sí	sí
1991	Steven Spielberg	<i>Hook</i>	<i>Hook</i>	sí	sí
1992	Peter Bogdanovich	<i>¡Qué ruina de función!</i>	<i>Noises Off</i>	sí	no
1992	Alan J. Pakula	<i>Dobles parejas</i>	<i>Consenting Adults</i>	sí	no

1992	Francis Ford Coppola	<i>Drácula</i>	<i>Dracula</i>	sí	sí
1992	Bob Rafelson	<i>Ella nunca se niega</i>	<i>Man Trouble</i>	sí	sí
1992	Brian de Palma	<i>En nombre de Caín</i>	<i>Raising Cain</i>	sí	no
1992	Roman Polanski	<i>Lunas de hiel</i>	<i>Bitter Moon</i>	sí	sí
1992	Sidney Lumet	<i>Una extraña entre nosotros</i>	<i>A Stranger Among Us</i>	sí	sí
1993	Brian de Palma	<i>Atrapado por su pasado</i>	<i>Carlito's Way</i>	sí	sí
1993	Sidney Lumet	<i>El abogado del diablo</i>	<i>Guilty as Sin</i>	sí	sí
1993	Alan J. Pakula	<i>El informe Pelicano</i>	<i>The Pelican Brief</i>	sí	sí
1993	John Schlesinger	<i>El inocente</i>	<i>The Innocent</i>	sí	sí
1993	Peter Bogdanovich	<i>Esa cosa llamada amor</i>	<i>The Thing Called Love</i>	sí	sí
1993	Steven Spielberg	<i>Jurassic Park</i>	<i>Parque Jurásico</i>	sí	no
1993	Martin Scorsese	<i>La edad de la inocencia</i>	<i>The Age of Innocence</i>	sí	sí
1993	Steven Spielberg	<i>La lista de Schindler</i>	<i>Schindler's list</i>	sí	sí
1993	Sydney Pollack	<i>La tapadera</i>	<i>The Firm</i>	sí	sí
1993	Robert Altman	<i>Vidas cruzadas</i>	<i>Short Cuts</i>	sí	sí
1994	William Friedkin	<i>Ganar de cualquier manera</i>	<i>Blue Chips</i>	sí	sí
1994	Roman Polanski	<i>La muerte y la doncella</i>	<i>Death and the Maiden</i>	sí	no
1994	Mike Nichols	<i>Lobo</i>	<i>Wolf</i>	sí	sí
1994	Dennis Hopper	<i>Misión explosiva</i>	<i>Chasers</i>	sí	sí
1994	Robert Altman	<i>Pret-a-porter</i>	<i>Prêt-à-porter</i>	sí	sí
1994	Norman Jewison	<i>Solo tú</i>	<i>Only You</i>	sí	sí
1995	Martin Scorsese	<i>Casino</i>	<i>Casino</i>	sí	sí
1995	William Friedkin	<i>Jade</i>	<i>Jade</i>	sí	sí
1995	John Schlesinger	<i>La hija de Robert Poste</i>	<i>Cold Comfort Farm</i>	sí	sí
1995	John Schlesinger	<i>Ojo por ojo</i>	<i>Eye for an Eye</i>	sí	sí
1995	Sydney Pollack	<i>Sabrina (y sus amores)</i>	<i>Sabrina</i>	sí	sí
1996	Norman Jewison	<i>Bogus</i>	<i>Bogus</i>	sí	no
1996	Milos Forman	<i>El Escándalo de Larry Flynt</i>	<i>The People vs. Larry Flynt</i>	sí	no
1996	Francis Ford Coppola	<i>Jack</i>	<i>Jack</i>	sí	no
1996	Robert Altman	<i>Kansas City</i>	<i>Kansas City</i>	sí	sí
1996	Brian de Palma	<i>Misión Imposible</i>	<i>Mission: Impossible</i>	sí	sí
1996	Brian de Palma	<i>Ojos de serpiente</i>	<i>Snake Eyes</i>	sí	no
1996	Bob Rafelson	<i>Sangre y vino</i>	<i>Blood and Wine</i>	sí	sí
1996	Michael Cimino	<i>Sunchaser</i>	<i>The Sunchaser</i>	sí	sí
1996	Mike Nichols	<i>Una jaula de grillos</i>	<i>The Birdcage</i>	sí	sí
1996	Sidney Lumet	<i>La noche cae sobre Manhattan</i>	<i>Night falls on Manhattan</i>	sí	sí

1997	Steven Spielberg	<i>Amistad</i>	<i>Amistad</i>	sí	no
1997	Steven Spielberg	<i>El mundo perdido</i>	<i>The lost world: Jurassic Park</i>	sí	no
1997	Martin Scorsese	<i>Kundun</i>	<i>Kundun</i>	sí	no
1997	Sidney Lumet	<i>En estado crítico</i>	<i>Critical Care</i>	sí	sí
1997	Alan J. Pakula	<i>La sombra del diablo</i>	<i>The Devil's Own</i>	sí	sí
1997	Francis Ford Coppola	<i>Legítima defensa</i>	<i>The Rainmaker</i>	sí	sí
1998	Robert Altman	<i>Conflicto de intereses</i>	<i>The Gingerbread Man</i>	sí	sí
1998	Terrence Malick	<i>La Delgada Línea Roja</i>	<i>The Thin Red Line</i>	sí	no
1998	Brian de Palma	<i>Misión a Marte</i>	<i>Mission to Mars</i>	sí	no
1998	Mike Nichols	<i>Primary colors</i>	<i>Primary Colors</i>	sí	sí
1998	Steven Spielberg	<i>Salvar al soldado Ryan</i>	<i>Saving Private Ryan</i>	sí	sí
1999	Martin Scorsese	<i>Al límite</i>	<i>Bringing Out the Dead</i>	sí	no
1999	Sydney Pollack	<i>Caprichos del destino</i>	<i>Random Hearts</i>	sí	sí
1999	Robert Altman	<i>Cookie's Fortune</i>	<i>Cookie's Fortune</i>	sí	no
1999	Sidney Lumet	<i>Gloria</i>	<i>Gloria</i>	sí	no
1999	Stanley Kubrick	<i>Eyes Wide Shut</i>	<i>Eyes Wide Shut</i>	sí	sí
1999	Norman Jewison	<i>Huracán Carter</i>	<i>The Hurricane</i>	sí	sí
1999	George Lucas	<i>La amenaza fantasma</i>	<i>Star Wars Episode I: The Phantom Menace</i>	sí	no
1999	Roman Polanski	<i>La novena puerta</i>	<i>The Ninth Gate</i>	sí	sí
1999	Milos Forman	<i>Man on the Moon</i>	<i>Man on the Moon</i>	sí	sí
2000	Mike Nichols	<i>¿De qué planeta vienes?</i>	<i>What Planet Are You From?</i>	sí	no
2000	John Schlesinger	<i>Algo casi perfecto</i>	<i>The Next Best Thing</i>	sí	no
2000	Robert Altman	<i>El dr. T y las mujeres</i>	<i>Dr. T. and the Women</i>	sí	sí
2000	Brian de Palma	<i>Femme Fatale</i>	<i>Femme Fatale</i>	sí	sí
2000	William Friedkin	<i>Reglas de compromiso</i>	<i>Rules of Engagement</i>	sí	no
2001	Steven Spielberg	<i>A.I. Inteligencia Artificial</i>	<i>A.I. Artificial Intelligence</i>	sí	sí
2001	Peter Bogdanovich	<i>El maullido del gato</i>	<i>The Cat's Meow</i>	sí	no
2001	Robert Altman	<i>Gosford Park</i>	<i>Gosford Park</i>	sí	no
2002	Steven Spielberg	<i>Atrápame si puedes</i>	<i>Catch me if you can</i>	sí	sí
2002	George Lucas	<i>El ataque de los Clones</i>	<i>Star Wars Episode II: Attack of the Clones</i>	sí	sí
2002	Roman Polanski	<i>El pianista</i>	<i>The Pianist</i>	sí	sí
2002	Martin Scorsese	<i>Gangs of New York</i>	<i>Gangs of New York</i>	sí	sí
2002	Steven Spielberg	<i>Minority Report</i>	<i>Minority Report</i>	sí	sí

2002	Bob Rafelson	<i>Sin motivo aparente</i>	<i>No Good Deed</i>	sí	sí
2003	Mike Nichols	<i>Ángeles en América</i>	<i>Angels in America</i>	sí	no
2003	William Friedkin	<i>La presa</i>	<i>The Hunted</i>	sí	sí
2003	Norman Jewison	<i>La sentencia</i>	<i>The Statement</i>	sí	sí
2003	Robert Altman	<i>The company</i>	<i>The Company</i>	sí	no
2004	Mike Nichols	<i>Closer</i>	<i>Closer</i>	sí	sí
2004	Martin Scorsese	<i>El aviador</i>	<i>The Aviator</i>	sí	sí
2004	Sidney Lumet	<i>Gloria</i>	<i>Strip Search</i>	sí	sí
2004	Steven Spielberg	<i>La terminal</i>	<i>The terminal</i>	sí	sí
2005	Terrence Malick	<i>El Nuevo Mundo</i>	<i>The New World</i>	sí	no
2005	Steven Spielberg	<i>La guerra de los mundos</i>	<i>War if the Worlds</i>	sí	sí
2005	Sydney Pollack	<i>La intérprete</i>	<i>The Interpreter</i>	sí	sí
2005	George Lucas	<i>La venganza de los Sith</i>	<i>Star Wars Episode III: Revenge of the Sith</i>	sí	sí
2005	Steven Spielberg	<i>Munich</i>	<i>Munich</i>	sí	sí
2005	Roman Polanski	<i>Oliver Twist</i>	<i>Oliver Twist</i>	sí	sí
2006	Sidney Lumet	<i>Declaradme culpable</i>	<i>Find Me Guilty</i>	sí	sí
2006	Robert Altman	<i>El último show</i>	<i>A Prairie Home Companion</i>	sí	no
2006	Martin Scorsese	<i>Infiltrados</i>	<i>The Departed</i>	sí	sí
2006	Brian de Palma	<i>La Dalia Negra</i>	<i>The Black Dahlia</i>	sí	sí
2006	Milos Forman	<i>Los fantasmas de Goya</i>	<i>Goya's Ghosts</i>	sí	no
2007	Sidney Lumet	<i>Antes que el diablo sepa que has muerto</i>	<i>Before the Devil Knows You're Dead</i>	sí	no
2007	William Friedkin	<i>Bug</i>	<i>Bug</i>	sí	no
2007	Francis Ford Coppola	<i>Juventud sin juventud</i>	<i>Youth Without Youth</i>	sí	sí
2007	Mike Nichols	<i>La guerra de Charlie Wilson</i>	<i>Charlie Wilson's War</i>	sí	sí
2007	Brian de Palma	<i>Redactado</i>	<i>Redacted</i>	sí	sí
2008	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal</i>	<i>Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull</i>	sí	sí
2009	Francis Ford Coppola	<i>Tetro</i>	<i>Tetro</i>	sí	sí
2010	Roman Polanski	<i>El escritor</i>	<i>The Ghost Writer</i>	sí	sí
2010	Martin Scorsese	<i>Shutter Island</i>	<i>Shutter Island</i>	sí	sí





## 12.2. FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

Se presenta igualmente la filmografía utilizada para elaborar el capítulo 10, con datos técnicos relevantes.

### *What's New, Pussycat?*

*¿Qué tal, Gatita?* Dirección Clive Donner, Richard Talmadge. Producción Charles K. Feldman Richard Sylbert John C. Shepridge (productor ejecutivo). Diseño de producción Jacques Saulnier. Guión Woody Allen. Música Burt Bacharach. Editor Fergus McDonell. Fotografía Jean Badal. Vestuario Gladys de Segonzac, Fonssagrives & Tiel. Reparto Woody Allen, Peter O'Toole, Romy Schneider, Howard Vernon, Peter Sellers, Ursula Andress. Francia, Estados Unidos, 1965, 108 minutos.

### *What's up, Tiger Lily?*

*Lily, la tigresa.* Dirección Woody Allen, Senkichi Taniguchi. Producción Henry Saperstein. Guión Woody Allen, Julie Bennett, Mickey Rose. Música The Lovin' Spoonful. Fotografía Kazuo Yamada. Montaje Richard Krown. Reparto Tatsuya Mihashi, Akiko Wakabayashi, Mie Hama, John Sebastian, Tadao Nakamaru, Susumu Kurobe, Sachio Sakai. Estados Unidos, Japón, 1966, 80 minutos.

### *Play it again, Sam*

*Sueños de un seductor.* Dirección Herbert Ross. Producción Arthur P. Jacobs, Frank Capra Jr. Diseño de producción Ed Wittstein. Guión Woody Allen. Música Billy Goldenberg. Editor Marion Rothman. Fotografía Owen Roizman. Vestuario Anna Hill Johnstone. Reparto Woody Allen Diane Keaton Tony Roberts Jerry Lacy Susan Anspach. Estados Unidos, 1972, 85 minutos.

### *Take the money and run*

*Toma el dinero y corre.* Dirección Woody Allen. Guión Woody Allen, Mickey Rose. Música Marvin Hamlisch. Fotografía Lester Schorr, Fouad Said. Montaje Ralph Rosenblum. Reparto Lonny Chapman, Grace Bauer, Jacquelyn Hyde, James Anderson,

Jan Merlin, Janet Margolin, Marcel Hillaire, Woody Allen. Estados Unidos, 1969, 85 minutos.

### *Bananas*

Dirección Woody Allen. Producción Axel Anderson, Antonio Encarnación, Jack Grossberg, Manolon Villamil, Ralph Rosenblum. Diseño de producción Ed Wittstein. Guión Woody Allen, Mickey Rose. Música Marvin Hamlisch. Escenografía Herbert F. Mulligan. Vestuario Herbert F. Mulligan. Reparto Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán, Natividad Abascal, Jacobo Morales, Howard Cosell, Sylvester Stallone. Estados Unidos, 1971. 78 minutos.

### *Everything you always wanted to know about sex (but were afraid to ask)*

*Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo, pero nunca se atrevió a preguntar.* Dirección Woody Allen. Producción Charles H. Joffe, Jack Rollins, Jack Grossberg. Diseño de producción Dale Hennesy. Guión Woody Allen. Música Mundell Loew. Fotografía David M. Walsh. Escenografía Marvin March. Reparto Woody Allen, John Carradine, Lou Jacobi, Louise Lasser, Anthony Quayle, Tony Randall, Lynn Redgrave, Burt Reynolds, Gene Wilder, Jack Barry. Estados Unidos, 1972, 87 minutos.

### *Sleeper*

*El dormilón.* Dirección Woody Allen. Producción Jack Grossberg, Marshall Brickman, Ralph Rosenblum. Guión Woody Allen, Marshall Brickman. Música Woody Allen. Fotografía David M. Walsh. Vestuario Joel Schumacher. Reparto Woody Allen, Diane Keaton, John Beck, Mary Gregory, Don Keefer, John McLian. Estados Unidos, 1973, 89 minutos.

### *Love and death*

*La última noche de Boris Grushenko.* Dirección Woody Allen. Producción Charles H. Joffe, Fred T. Gallo. Diseño de producción Willy Holt. Guión Woody Allen. Música Serguéi Prokófiev. Fotografía Ghislain Cloquet. Montaje Ron Kalish. Ralph Rosenblum. Vestuario Gladys de Segonzac. Reparto Woody Allen, Diane Keaton, Georges Adet,

Frank Adu, Brian Coburn, Jessica Harper, James Tolkan. Estados Unidos, 1975, 85 minutos.

*Annie Hall*

Dirección Woody Allen. Producción Charles H. Joffe, Jack Rollins. Guión Woody Allen, Marshall Brickman. Fotografía Gordon Willis. Montaje Wendy Greene Bricmont, Ralph Rosenblum. Vestuario Ralph Lauren, Ruth Morlen. Reparto Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon. Shelley Duvall, Janet Margolin, Colleen Dewhurst, Christopher Walken, Donald Symington, Helen Ludlam. Estados Unidos, 1977, 93 minutos.

*Interiors*

*Interiores.* Dirección Woody Allen. Producción Charles H. Joffe, Jack Rollins. Guión Woody Allen. Fotografía Gordon Willis. Vestuario Joel Schumacher. Reparto Diane Keaton, E.G. Marshall, Geraldine Page, Sam Waterston, Maureen Stapleton, Richard Jordan, Kristin Griffith, Mary Beth Hurt. Estados Unidos, 1978, 93 minutos.

*Manhattan*

Dirección Woody Allen. Ayudante de dirección Frederic B. Blankfein, Joan Spiegel Feinstein. Producción Charles H. Joffe. Diseño de producción Mel Bourne. Guión Woody Allen, Marshall Brickman. Música George Gershwin. Fotografía Gordon Willis. Escenografía Robert Drumheller. Vestuario Albert Wolsky. Reparto Woody Allen, Diane Keaton, Meryl Streep, Mariel Hemingway, Michael Murphy. Estados Unidos, 1979, 96 minutos.

*Stardust memories*

*Recuerdos.* Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen. Música Dick Hyman. Fotografía Gordon Willis. Montaje Susan E. Morse. Escenografía Steven Jordan. Vestuario Santo Loquasto. Reparto Woody Allen, Charlotte Rampling, Jessica Harper, Marie-Christine Barrault, Tony Roberts, Daniel Stern, Amy Wright, Helen Haft, John Rothman. Estados Unidos, 1980, 91 minutos.

*A midsummer night's sex comedy*

*La comedia sexual de una noche de verano.* Dirección Woody Allen. Ayudante de dirección Frederic B. Blankfein. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen. Música Felix Mendelssohn-Bartholdy. Montaje Gordon Willis. Reparto Woody Allen, Mia Farrow, José Ferrer, Julie Hagerty, Tony Roberts, Mary Steenburgen. Estados Unidos, 1982, 84 minutos.

*Zelig*

Dirección Woody Allen. Producción Charles Joffe. Guión Woody Allen. Música Dick Hyman. Fotografía Gordon Willis. Escenografía Les Bloom. Janet Rosenbloom. Vestuario Santo Loquasto. Reparto Woody Allen, Mia Farrow. Estados Unidos, 1983, 79 minutos.

*Broadway Danny Rose*

Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen. Música Nick Apollo Forte. Fotografía Gordon Willis. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Woody Allen, Mia Farrow, Nick Apollo Forte, Tony Turca, Jack Rollins. Estados Unidos, 1984, 84 minutos.

*The purple rose of Cairo*

*La rosa púrpura del Cairo.* Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut, Michael Payser, Gail Sicilia. Guión Woody Allen, Fotografía Gordon Willis. Escenografía Carol Joffe. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Irving Metzman, Stephanie Farrow. Estados Unidos, 1985, 84 minutos.

*Hannah and her sisters*

*Hannah y sus hermanas.* Dirección Woody Allen, Producción Robert Greenhut, Gail Sicilia. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Michael Caine, Woody Allen, Mia Farrow, Dianne

Wiest, Barbara Hershey, Lloyd Nolan, Max Von Sydow, Carrie Fisher, Julie Kavner, Daniel Stern, John Turturro. Estados Unidos, 1986, 103 minutos.

*Radio days*

*Días de radio.* Dirección Woody Allen. Dirección artística Speed Hopkins. Producción Robert Greenhut, Gail Sicilia, Ezra Swerdlow. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Woody Allen, Julie Kavner, Michael Tucker, Seth Green, Dianne Wiest, Mia Farrow, Danny Aiello, Jeff Daniels, Diane Keaton. Estados Unidos, 1987, 85 minutos.

*September*

*Septiembre.* Dirección Woody Allen. Dirección artística Speed Hopkins. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Denholm Elliott, Dianne Wiest, Mia Farrow, Elaine Stritch, Sam Waterston, Jack Warden, Ira Wheeler, Jane Cecil, Rosemary Murphy. Estados Unidos, 1987, 82 minutos.

*Another woman*

*Otra Mujer.* Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Diseño de producción Santo Loquasto. Guión Woody Allen. Fotografía Sven Nykvist. Reparto Mia Farrow, Gena Rowlands, Ian Holm, Gene Hackman. Estados Unidos, 1988, 84 minutos.

*Crimes and misdemeanors*

*Delitos y faltas.* Dirección Woody Allen. Dirección artística Speed Hopkins. Producción Robert Greenhut. Diseño de producción Santo Loquasto. Guión Woody Allen. Fotografía Sven Nykvist. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Martin Landau, Woody Allen, Anjelica Huston, Alan Alda, Mia Farrow, Martin S. Bergmann. Estados Unidos, 1989, 107 minutos.



*Alice*

Dirección Woody Allen. Dirección artística Speed Hopkins. Producción Charles H. Joffe, Jack Rollins. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Mia Farrow, Joe Mantegna, William Hurt, Alec Baldwin. Estados Unidos, 1990, 102 minutos.

*Shadows and fog*

*Sombras y niebla*. Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Escenografía Speed Hopkins. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Woody Allen, Mia Farrow, John Malkovich, Madonna, Jodie Foster, Kathy Bates, John Cusack, William H. Macy. Estados Unidos, 1992, 85 minutos.

*Husbands and wives*

*Maridos y mujeres*. Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut, Joseph Hartwick, Helen Robin, Thomas Reilly. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Reparto Woody Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack, Judy Davis, Juliette Lewis, Liam Neeson. Estados Unidos, 1992, 108 minutos.

*Manhattan murder mystery*

*Misterioso asesinato en Manhattan*. Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Guión Woody Allen, Marshall Brickman. Fotografía Carlo Di Palma. Reparto Woody Allen, Diane Keaton, Alan Alda, Anjelica Huston, Jerry Adler, Lynn Cohen, Zach Braff. Estados Unidos, 1993, 104 minutos.

*Bullets over Broadway*

*Balas sobre Broadway*. Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut. Guión Douglas McGrath, Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Susan Bode, Amy Marshall. Reparto John Cusack, Chazz Palminteri,

Jim Broadbent, Dianne Wiest, Jennifer Tilly, Mary-Louise Parker, Jack Warden, Joe Viterelli, Debi Mazar. Estados Unidos. 1994, 98 minutos.

*Don't drink the water*

*No te bebas el agua.* Dirección Woody Allen. Producción Jean Doumanian, Letty Aronson. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Reparto Woody Allen, Michael J. Fox, Mayim Bialik, Dom DeLuise, Julie Kavner, Edward Herrmann, Ed Herlihy. Estados Unidos, estrenado en la ABC el 18 de diciembre de 1994, 92 minutos.

*Mighty Aphrodite*

*Poderosa Afrodita.* Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut, Helen Robin, Thomas Reilly. Guión Woody Allen. Fotografía Carlo Di Palma. Reparto Woody Allen, Helena Bonham Carter, Mira Sorvino, F. Murray Abraham, David Ogden Stiers, Jimmy McQuaid, Olympia Dukakis, Danielle Fernald, Michael Rappaport. Estados Unidos, 1995, 95 minutos.

*Everyone says I love you*

*Todos dicen I Love You.* Dirección Woody Allen. Producción Robert Greenhut, Helen Robin. Guión Woody Allen. Música Dick Hyman. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Jeffrey Kurland. Reparto Woody Allen, Edward Norton, Drew Barrymore, Alan Alda, Goldie Hawn, Natalie Portman, Julia Roberts, Tim Roth, Billy Crudup. Estados Unidos, 1996, 101 minutos.

*Deconstructing Harry*

*Desmontando a Harry.* Dirección Woody Allen. Producción Jean Doumanian, Richard Brick. Guión Woody Allen. Música Johnny Green, Edward Heyman, Antonio Carlos Jobim. Fotografía Carlo Di Palma. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Suzy Benzinger. Reparto Woody Allen, Kirstie Alley, Judy Davis, Billy Crystal, Elisabeth Shue, Demi Moore, Robin Williams, Tobey Maguire. Estados Unidos, 1997, 96 minutos.

### *Celebrity*

Dirección Woody Allen. Producción Jean Doumanian, Richard Brick. Guión Woody Allen. Fotografía Sven Nykvist. Montaje Susan E. Morse. Vestuario Suzy Benzinger. Reparto Kenneth Branagh, Winona Ryder, Judy Davis, Joe Mantegna, Leonardo Di Caprio, Melanie Griffith, Charlize Theron, Anthony Mason. Estados Unidos, 1998, 113 minutos.

### *Sweet and lowdown*

*Acordes y desacuerdos.* Dirección Woody Allen. Producción Jean Doumanian, Richard Brick. Guión Woody Allen. Música Dick Hyman. Fotografía Zhao Fei. Vestuario Laura Cunningham Bauer. Reparto Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Anthony LaPaglia, Woody Allen, Ben Duncan, Nat Hentoff, Douglas McGrath, Gretchen Mol. Estados Unidos, 1999, 95 minutos.

### *Small time crooks*

*Granujas de medio pelo.* Dirección Woody Allen. Dirección artística Tom Warren. Producción Jean Doumain, Helen Robin. Diseño de producción Santo Loquasto. Guión Woody Allen. Editor Alisa Lepselter. Fotografía Zhao Fei. Escenografía Jessica Lanier. Vestuario Suzanne McCabe. Reparto Woody Allen, Tracey Ullman, Hugh Grant, Elaine May, Michael Rappaport, Tony Darrow, Jon Lovitz. Estados Unidos, 2000, 94 minutos.

### *The curse of the jade scorpion*

*La maldición del escorpión de jade.* Dirección Woody Allen. Dirección artística Tom Warren. Producción Letty Arnsen, Helen Robin. Guión Woody Allen. Fotografía Zhao Fei. Montaje Alisa Lepselter. Reparto Woody Allen, Helen Hunt, Charlize Theron, Elizabeth Berkley, Dan Aykroyd, David Ogden Stiers. Estados Unidos, Alemania, 2001, 103 minutos.

### *Hollywood ending*

*Un final made in Hollywood.* Dirección Woody Allen. Producción Letty Aronson, Helen Robin. Guión Woody Allen. Fotografía Wedigo von Schultendorff. Montaje Alisa Lepselter. Vestuario Melissa Toth. Reparto Woody Allen, Téa Leoni, George Hamilton, Debra Messing, Mark Rydell, Tiffany Thiessen. Estados Unidos, 2002, 112 minutos.

### *Anything else*

*Todo lo demás.* Dirección Woody Allen. Producción Letty Aronson, Helen Robin. Guión Woody Allen. Fotografía Dharius Khondji. Montaje Alisa Lepselter. Vestuario Laura Jean Shannon. Reparto Woody Allen, Jason Biggs, Christina Ricci, Danny DeVito, Jimmy Fallon, Stockard Channing, Diana Krall. Estados Unidos, Francia, Países Bajos, Reino Unido, 2003, 108 minutos.

### *Melinda & Melinda*

*Melinda y Melinda.* Dirección Woody Allen. Producción Letty Aronson. Guión Woody Allen. Fotografía Vilmos Zsigmond. Montaje Alisa Lepselter. Vestuario Judy Ruskin Howell. Reparto Radha Mitchell, Will Ferrell, Chloë Sevigny, Neil Peipel, Stephanie Roth Aberle, Larry Pine, Jonny Lee Miller, Wallace Shawn, Amanda Peet. Estados Unidos, 2004, 100 minutos.

### *Match Point*

Dirección Woody Allen. Producción Letty Aronson, Lucy Darwin, Stephen Tenenbaum, Gareth Wiley. Guión Woody Allen. Música Georges Bizet, Gaetano Donizetti, Carlos Gomes, Andrew Lloyd Webber, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi. Sonido Peter Glossop. Fotografía Remi Adefarasin. Montaje Caroline Smith. Vestuario Jill Taylor. Efectos especiales Rudi Holzapfel. Reparto Scarlett Johansson, Jonathan Rhys-Meyers, Emily Mortimer, Matthew Goode, Brian Cox, Eddie Marsan, Penelope Wilton. Reino Unido, 2005, 123 minutos.

### *Scoop*

Dirección Woody Allen. Dirección artística Nick Palmer. Producción Letty Aronson, Gareth Wiley. Guión Woody Allen. Fotografía Remi Adefarasin. Montaje Alisa Lepselter. Escenografía Philippa Hart. Efectos especiales Adam Gascoyne. Reparto Scarlett Johansson, Woody Allen, Hugh Jackman, Geoff Bell, Christopher Fulford, Nigel Lindsay, Ian McShane, Fenella Woolgar. Reino Unido, Estados Unidos, 2006, 96 minutos.

### *Cassandra's dream*

*El sueño de Cassandra.* Dirección Woody Allen. Producción Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Gareth Wiley. Guión Woody Allen. Música Philip Glass. Fotografía Vilmos Zsigmond. Reparto Ewan McGregor, Colin Farrell, Tom Wilkinson, Sally Hawkins, Tamzin Outhwaite, Mark Umbers, Hayley Atwell. Reino Unido, Estados Unidos, 2007, 104 minutos.

### *Vicky Cristina Barcelona*

Dirección Woody Allen. Guión Woody Allen. Fotografía Javier Aguirresarobe. Reparto Javier Bardem, Penélope Cruz, Scarlett Johansson, Rebecca Hall, Patricia Clarkson, Kevin Dunn, Julio Perillán, Chris Messina, Lloïl Bertran, Abel Folk, Jaume Montané. Estados Unidos, España, 2008, 93 minutos.

### *Whatever works*

*Si la cosa funciona.* Dirección Woody Allen. Guión Woody Allen. Fotografía Harris Savides. Reparto Larry David, Evan Rachel Wood, Patricia Clarkson, Conleth Hill, Michael McKean, Henry Cavill, Ed Begley Jr., Christopher Evan Welch, Lyle Kanouse, Jessica Hecht, Carolyn McCormick, Steve Antonucci, Chris Nuñez, John Gallagher Jr.. Estados Unidos, 2009, 92 minutos.

*You will meet a tall dark stranger*

*Conocerás al hombre de tus sueños.* Dirección Woody Allen. Guión Woody Allen. Fotografía Vilmos Zsigmond. Reparto Josh Brolin, Anthony Hopkins, Naomi Watts, Freida Pinto, Antonio Banderas, Gemma Jones, Lucy Punch, Christian McKay. Estados Unidos, España, 2010, 98 minutos.

*Midnight in Paris*

Dirección Woody Allen. Guión Woody Allen. Fotografía Darius Khondji. Reparto Owen Wilson, Marion Cotillard, Rachel McAdams, Corey Stoll, Kurt Fuller, Mimi Kennedy, Michael Sheen, Kathy Bates, Léa Seydoux, Alison Pill, Tom Hiddleston, Adrien Brody, Vincent Menjou Cortes, Carla Bruni, Olivier Rabourdin, François Rostain, Yves Heck, Adrien de Van, Nina Arianda, Marcial Di Fonzo Bo, Gad Elmaleh. Estados Unidos, España, 2011, 96 minutos.





### 12.3. PUENTES CITADOS

Se presenta el conjunto de puentes fílmicos identificados en los capítulos 8 y 10, incluyendo el nombre del proyectista y el año de inauguración; en algunos casos no ha sido posible identificar algunos datos. Señalamos que hay algunos puentes que aparecen en ambos listados.

- Del capítulo 8:

Nombre	Proyectista	Año	Ubicación
Puente ferroviario de Kew	William Robert Galbraith	1869	Kew
Puente de Chiswick	Alfred Dryland, Sir Herbert Baker	1933	Kew
Puente de Kew	John Wolfe-Barry	1903	Kew
Puente de Oackland	Charles H. Purcell	1936	San Francisco
Puente de los Suspiros	Antonio Contino	1602	Venecia
Puente de Manhattan	Leon Solomon Moisseiff	1912	Nueva York
Puente de Queensboro	Gustav Lindenthal, Leffert L. Buck, Henry Hornbostel	1909	Nueva York
Ponte alle Grazie	Piero Melucci, Giovanni Michelucci, Edoardo Said, Riccardo Gizdolich, Danilo Know	1957	Florenia
Ponte Vecchio	Taddeo Gaddi	1345	Florenia
Ponte Santa Trinitá	Bartolomeo Ammanati	1569	Florenia
Puente de la Michigan Avenue	Edward H. Bennett	1920	Chicago
Puente de Waterloo	Sir Giles Gilbert Scott, Ernest Buckton, John Cural	1945	Londres
Puente de Brooklyn	John August Roebling, Washington Roebling	1883	Nueva York
Puente Shelby	Howard M. Jones	1909	Nashville
Pasarela Blue Bridge			Londres
Puente John W. Weeks	McKim, Mead, & White	1927	Boston
Puente Arlington Memorial Bridge	McKim, Mead, & White	1932	Washington
Puente de Blackfriars	Robert Mylne	1769	Londres
Pasarela de Wards Island	Othmar H. Ammann	1951	Nueva York
Puente de Birk Hakeim	Louis Biette	1905	París
Viaducto Four Street over Bernal	Merril Butler, John C. Shaw	1928	Los Ángeles
Gapstow Bridge	Jacob Wrey Mould	1874	Nueva York
Sixth Street Viaduct	Merrill Butler	1932	Los Ángeles
Puente Francis Scott Key Bridge	Nathan C. Wyeth, Max C. Tyler	1923	Georgetown
Kinzie Street Railway Bridge		1908	Chicago
Puente Kinzie		1909	Chicago
Puente Ship Canal		1962	Seattle

Puente University		1919	Seattle
Talmadge Memorial Bridge	T. Y. Lin International	1990	Savannah
Ponte alla Carraia	Bartolomeo Ammannati	s.XVI	Florescia
Ponte Sant'Angelo		139	Roma
Pont des Arts	Louis Gerald Arretche	1984	París
Puente Albert	Rowland Mason Ordish, 1873)	1873	Londres
Puente Alejandro III	Jean Résal, Amédée Alby, Joseph Marie Cassien-Bernard, Gaston Cousin	1900	París
Pont Marie	Rémy Collin, Jean Delgrange, Christophe Marie	1635	París
Pont Louis-Philippe	Edmond-Jules Féline-Romany, Jules Savarin	1862	París
Greater New Orleans Bridge	Modjeski & Masters	1958	Nueva Orleans
Puente de Carlos	Peter Parler, Jan Ottl	s.XV	Praga
Pasarela Debilly	Jean Résal, Amédée Alby, André-Louis Lion	1900	París
Puente de Iéna	Gaspard, Corneille Lamandé, Jacques Mallet, J. Moraneen	1814	París
Puente del Alma	Hyacinthe Gariel	1856	París
Fourth St. Bridge		1929	Los Ángeles
Seventh St. Bridge		1927	Los Ángeles
Golden Gate	Johan B. Strauss, Irving F. Morrow, Othmar H. Ammann, Leon S. Moisseiff	1937	San Francisco
Puente Hawthorne	Waddell & Harrington	1910	Portland
Puente Marquam	Ivan D. Merchant, Glenn S. Paxson	1966	Portland
Tower Bridge	Horace Jones	1894	Londres
Puente de Depoe Bay	Conde B. McCullough	1917	Depoe Bay
Puente John P. Grace Memorial Bridge	Waddell & Hardesty	1929	Charleston
Puente Silas N. Pearman	Howard, Needles, Tammen & Bergendoff	1966	Charleston
Puente de Bayonne	Othmar H. Ammann, Cass Gilbert	1931	Nueva York
Puente de Williamsburg	Leffert L. Buck, Henry Hornbostel, Holton D. Robinson	1903	Nueva York
Broad Causeway Bridge			Miami
Puente Zhapu			Shanghai
Pasarela sobre la calle Chlodna			Varsovia
Bow Bridge	Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould	1862	Nueva York
Puente Francis Scott Key	J. E. Greiner Co.	1972	Baltimore
Puente Vincent Thomas	Weidlinger Associates	1963	Los Ángeles
Puente George Washington	Othmar H. Ammann, Cass Gilbert	1927	Nueva York

- Del capítulo 10:

Nombre	Proyectista	Año	Ciudad
Puente del Carrousel	Antoine-Rémy Polonceau	1834	París
Golden Gate	Johan B. Strauss, Irving F. Morrow, Othmar H. Ammann, Leon S. Moisseiff	1937	San Francisco
Puente de Oakland	Charles H. Purcell	1936	San Francisco
Puente de Brooklyn	John August Roebling, Washington Roebling	1883	Nueva York
Puente de Manhattan	Leon Solomon Moisseiff	1912	Nueva York
Puente de Verrazano-Narrows	Othmar H. Ammann	1964	Nueva York
Puente de Queensboro	Gustav Lindenthal, Leffert L. Buck, Henry Hornbostel	1909	Nueva York
Tappan Zee Bridge	Madigan-Hyland	1955	Nueva York
Inscope Arch	Calvert Vaux	1870	Nueva York
Puente de Williamsburg	Leffert L. Buck, Henry Hornbostel, Holton D. Robinson	1903	Nueva York
Puente de Carlos	Peter Parler, Jan Ottl	s.XV	Praga
Puente George Washington	Othmar H. Ammann, Cass Gilbert	1927	Nueva York
Puente de Lullwater		1906	Nueva York
Pont au Change	Paul Martin Gallocher de Lagalissérie, Paul Vaudry	1860	París
Pont de la Tournelle	Henri Lang, Louis Guidetti, Pierre Guidetti	1930	París
Pont de l'Archevêche	Plouard	1828	París
Throgs Neck Bridge	Othmar H. Ammann	1961	Nueva York
Fresh Pond NYCRR Bridge			
Greywacke Arch	Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould	1862	Nueva York
Glen Span Arch	Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould	1865	Nueva York

Bow Bridge	Calvert Vaux, Jacob Wrey Mould	1862	Nueva York
Puente de Westminster	Thomas Page	1862	Londres
Puente de Lambeth	Dorman, Long and Co.	1932	Londres
Puente de ferrocarril de Blackfriars	Henry Marc Brunel, John Wolfe-Barry	1886	Londres
Puente de tráfico rodado de Blackfriars	Thomas Cubitt	1869	Londres
Antiguo puente ferroviario de Blackfriars	Thomas Cubitt	1864	Londres
Viaducto Marylebone Flyover			Londres
Great Western Road Bridge			Londres
Tower Bridge	Horace Jones	1894	Londres
Puente de Hammersmith	Sir Joseph William Bazalgette, William Tierney Clark	1887	Londres
Puente de Bayonne	Othmar H. Ammann, Cass Gilbert	1931	Nueva York
Puente de Waterloo	Ernest Buckton, John Cural	1945	Londres
Puente de Terrace Road			Londres
Puente Albert	Rowland Mason Ordish, 1873)	1873	Londres
Puente Alejandro III	Jean Résal, Amédée Alby, Joseph Marie Cassien-Bernard, Gaston Cousin	1900	París
Puente de la Concordia	Jean-Rodolphe Perronet	1791	París
Pont Neuf	Guillaume Marchand, Thibault Métezeau	1607	París
Puente de Saint Louis	J.F. Coste, A. Long-Depaquit, Creuzot, Jabouille	1970	París
Pont Louis-Philippe	Edmond-Jules Féline-Romany, Jules Savarin	1862	París
Pasarela Léopold Sédar Senghor	Marc Mimram	1999	París
Puente de Waterloo	Sir Giles Gilbert Scott, Ernest Buckton, John Cural	1945	Londres
Puente Saint-Michel	Paul-Martin Gallocher de Lagalisserie, Paul Vaudrey	1857	París
Puente de Birk Hakeim	Louis Biette	1905	París

Puente de los Inválidos	Paul-Martin Gallocher de Lagalissérie, Jules Savarin	1855	París
Pont des Arts	Louis Gerald Arretche	1984	París
Gapstow Bridge	Jacob Wrey Mould	1874	Nueva York



## BIBLIOGRAFÍA





## BIBLIOGRAFÍA

ÁBALOS, Iñaki, EIGEN, Edward, "Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad. Conversación sobre lo pintoresco", en CALATRAVA, Juan, TITO, José (Eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Abada, Madrid, 2011.

ABERCROMBIE, Patrick, "The aesthetic aspect of civil engineering design", en *A record of six lectures delivered at the institution*, The Institution of Civil Engineers, Londres, 1975.

ADELL, María, LLAVADOR, Pau, *El Nueva York de las películas de Woody Allen*, Electa, Barcelona, 2010.

ADORNO, Theodor W., EISLER, Hans, *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, Akal, Madrid, 2007.

AGUILAR CIVERA, Inmaculada (Dir.), *Cien elementos del paisaje valenciano: las obras públicas*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2005.

- "El transporte en el paisaje industrial. Trazados y redes en el territorio", en *Patrimonio Industrial y Paisaje*, TICCIIH España, Gijón, 2010.

AGUILÓ, Miguel, (Tesis doctoral dirigida por Ramos Fernández, Ángel), *Evaluación de la fragilidad visual del paisaje frente a actuaciones ingenieriles*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1981.

- *Forma y tipo en el arte de construir puentes*, Abada, Madrid, 2010.

- "Obras públicas e ingeniería", en BONET CORREA, Antonio, GRACIA, Jordi, RICO, Francisco, *Literatura y Bellas Artes*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

- *Puentes para una exposición*, Zaragoza 2008, Abada, Madrid, 2008.

- *El carácter de los puentes españoles*, ACS, Madrid, 2007.

AGUILÓ, Miguel, MANTEROLA, Javier, ONZAIN, Mario, RUI-WAMBA, Javier, *Javier Manterola, Pensamiento y obra*, Fundación Esteyco, Madrid, 2004.

AIXALÁ, Pep, *Todo sobre Woody Allen*, Océano, Barcelona, 2001.

ALBA DORADO, María Isabel, "Paisajes de la memoria. Hacia una definición del paisaje industrial como paisaje cultural", en *Patrimonio Industrial y Paisaje*, TICCIH España, Gijón, 2010.

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, (Prólogo de Javier Rivera), Akal, Madrid, 1991.

ALEJÁNDREZ PIÑUELA, Valentín J., "La obra civil y el cine", en *Ingeniería y territorio nº 78. De la ingeniería y las otras artes I*, CICCIP, Barcelona, 2006.

ALEJÁNDREZ, Valentín J., MAGALLÓN, Gorka, BISBAL GRANDAL, Ignacio, PEREÑA, Rubén M., *La obra civil y el cine. Una pareja de película*, Cinter, Madrid, 2005.

ALLEN, Woody, "Riverside Drive", en *Adulterios. Tres comedias en un acto*, Tusquets, Barcelona, 2008.

- *Cuentos sin plumas*, Tusquets, Barcelona, 2001.

ALVARADO BLANCO, Segundo, DURÁN FUENTES, Manuel, NÁRDIZ ORTIZ, Carlos, *Pontes históricas de Galicia*, CICCIP, La Coruña, 1990.

ÁLVAREZ SALA, Damián, "La pregunta por lo poético en la ingeniería", en *Ingeniería y territorio nº 81. La forma en la ingeniería*, CICCIP, Barcelona, 2008.

ÁLVAREZ, DARÍO, "Arcadias urbanas. Interpretaciones contemporáneas del parque histórico", en *Parque Urbano 2, Paisea Junio 2011*, Paisea, Valencia, 2011.

ALZOLA Y MINONDO, Pablo, *Las obras públicas en España*, CICCIP, Madrid, 1979.

AMMANN, Othmar H., "General Conception and Development of Design, George Washington Bridge", en *Transactions of the American Society of Civil Engineers*, Nueva York, 1933.

ARENAS, Juan J., PANTALEÓN, Marcos J., "Puente de la Barqueta", en Salas, Nicolás (Coord.), *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, CICCIP, Sevilla, 1999.

ARENAS, Juan J., *Caminos en el aire. Los puentes*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Abada, Madrid, 2006.

ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores (Tesis doctoral dirigida por Hernández Perera, Jesús), *La pintura contemporánea de paisaje en las Canarias Orientales*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

ARTAUD, Antonin, *El cine*, Alianza, Madrid, 2002.

ASSUNTO, Rosario, "Paisaje, medio ambiente, territorio. Un intento de precisión conceptual", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, v. XVIII, 1976.

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris, 1992.

AZÚA, Félix de, *La arquitectura de la no-ciudad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004.

BALAZS, Béla, *Theory of the film*, Denis Dobson, Londres, 1958.

BARBER, Stephen, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

BARKER, Richard M, PUCKETT, Jay A, *Design of highway bridges. An LRFD approach*, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken, Nueva Jersey, 2007.

BAZIN, André, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 2001.

BEAUSOLEIL, Jeanne, ORLY, P. (Eds.), *Albert Kahn, Réalités d'une Utopie*, Musée Albert Khan, Boulogne, 1995.

BECERRA, Eduardo, "Prólogo", en BECERRA, Eduardo (Ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010.

BENAYOUN, Robert, *Les Dingues du nonsense de Lewis Carroll à Woody Allen*, Seuil, Paris, 1986.

BENJAMIN, Walter, "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *Obras II, 2*, Abada, Madrid, 2009.

- "Parque Central", en *Obras I, 2*, Abada, Madrid, 2008.

- *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2004.

- *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2004.

BENSHOFF, Harry M., "1966. Movies and camp", en GRANT, Barry K. (Ed.), *American Cinema of the 1960s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009.

BENSON, Sarah, "Reproducción, fragmentación y colección: Roma y el origen del souvenir", en MEDINA LASANSKY, D., McLAREN, Brian (Eds.), *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 2007.

BERNABÉU LARENA, Jorge, "Cromoterapia para ingenieros", en *La forma en la ingeniería, Ingeniería y Territorio nº 84*, CICCOP, Barcelona, 2008.

BERNAL, Manuel, *Fotogramas, nº 1818*, Abril de 1995.

BERQUE, Augustin, *El pensamiento paisajero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

BESSE, Jean-Marc, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.

BILL, Max, *Robert Maillart, Bridges and Constructions*, Pall Mall Press, Londres, 1969.

BILLINGTON, David P., *Robert Maillart's Bridges, The art of engineering*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

BISKIND, Peter, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 2004.

- *Sexo, mentiras y Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 2006.

BJÖRKMAN, Stig, *Woody por Allen*, Plot, Madrid, 1995.

BLAKE, Richard A., *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2005.

BLANCO ANDRAY, Alfredo, *La definición de unidades de paisaje y su clasificación en la provincia de Santander* (Tesis doctoral dirigida por González Alonso, Santiago), Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1979.

BLANSFIELD, Karen C., "Woody Allen and the Comic Tradition in America", en *Studies in American Humor* 6, San Marcos, 1988.

BLUMEFELD, Samuel, VACHAUD, Laurent (Eds.), *Brian de Palma por Brian de Palma*, Alba, Barcelona, 2003.

BOGDANOVICH, Peter, *John Ford*, Fundamentos, Madrid, 2006.

BONET CORREA, Antonio, "Estudio preliminar", en ALZOLA Y MINONDO, Pablo, *Las obras públicas en España*, CICCOP, MADRID, 1979.

- "Estudio preliminar", en *Plan Castro*, COAM, Madrid, 1978.

- (Ed.), *La ciudad del futuro*, Instituto de España, Madrid, 2009.

- "Naturaleza, ingeniería y vías de comunicación", en BONET CORREA, Antonio (Coord.) *Ingeniería y naturaleza. Una carretera en Asturias*, Ferrovial, Madrid, 1996.

BONET CORREA, Antonio, LORENZO FORNIES, Soledad, MIRANDA REGOJO, Fátima, *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, CICCOP, Madrid, 1985.

BONET CORREA, Antonio, GRACIA, Jordi, RICO, Francisco, *España Siglo XXI, 5. Literatura y Bellas Artes*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

BONET, Magda, "Cine, música e ingeniería", en *OP ingeniería y territorio nº 58. La plástica de la ingeniería civil*, CICCOP, Barcelona, 2002.

BONITZER, Pascal, *Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007.

BORAU, José Luis, *La Pintura en el Cine, el Cine en la Pintura*, Ocho y Medio, Madrid, 2003.

BORDEN, Iain, "Jacques Tati and Modern Architecture", en *Architectural Design: Architecture and film II*, Wiley-Academy Editions, Londres, 2000, p.28.

BOYERO, Carlos, crítica sobre "Misterioso asesinato en Manhattan", *El Mundo*, Abril 1994.

BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 2007.

BRODE, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, Odín, Barcelona, 1993.

BRUNO, Giuliana, "Motion and Emotion: film and the urban fabric", en WEBBER, Andrew, WILSON, Emma (Eds.), *Cities in transition. The moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, Londres, 2008.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 2008.

BÜRGI, Paolo L., "Pensamientos que atraviesan la arquitectura y el paisaje", en Maderuelo, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

BURGOS RAMÍREZ, Enric Antoni, "Woody Allen. Retazos de una autobiografía cinematográfica no reconocida", en CAMARERO, Gloria (Ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, T&B editores, Madrid, 2011.



BURÓN MAESTRO, Manuel, GÓMEZ SANZ, Luis, "Valoración estética de los puentes. Aplicación a puentes prefabricados ", en *Puentes I, OP nº 19*, CICCOP, Barcelona, 1991.

CAIRNS, Graham, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Abada editores, Madrid, 2007.

CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y la synthèse des arts majeurs, 1945-1950", en *Arquitectura y cultura contemporánea*, Abada, Madrid, 2010.

CALATRAVA, Santiago, *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

CAMARERO, Gloria, "Paisaje, cine y vanguardias artísticas", en *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje*. Priego de Córdoba, noviembre 1997, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1999.

- *Pintores en el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2009.

CAMUFFO, Dario, PAGAN, Emanuela, STURARO, Giovanni, "The extraction of Venetian sea-level change from paintings by Canaletto and Bellotto", en FLETCHER, Caroline, SPENCER, Tom (Eds.), *Flooding and environmental challenges for Venice and its lagoon: state of knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

CANO, Pedro Luis, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa, 1999.

CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images*, Chiron, Paris, 1926.

CAPARRÓS LERA, José María, *Woody Allen, barcelonés accidental. Sólo detrás de la cámara*, Encuentro, Madrid, 2008.

CARERI, Francesco, Walkscapes. *El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, Madrid, 1992.

CASSETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona 2007.

CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1999.

CERRATO, Rafael, *Cine y pintura*, Ediciones JC, Madrid, 2009.

CHABROL, Claude, GUÉRIF, François, *Cómo se hace una película*, Alianza, Madrid, 2004.

CHATEAU, Dominique, *Estética del cine*, La marca editora, Buenos Aires, 2010.

CHION, Michel, *El cine y sus oficios*, Cátedra, Madrid, 2009.

CHOAY, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CHRISTOPHER, John, *Brunel's Kingdom. In the footstep of Britain's greatest engineer*, The History Press, Stroud, 2009.

CIMENT, Michel, *Film world. Interviews with cinema's leading directors*, Berg, Nueva York, 2009.

CLARK, Gordon, "Pasarelas del Milenio en el Reino Unido", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

CLEARY, Richard L., *Bridges*, Norton, Nueva York, 2006.

CLÉMENT, Gilles, *Manifiesto del tercer paisaje*, GG mínima, Barcelona, 2007.

COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, Presses universitaires de France, Paris, 1958.

COLOMINA, B., *Privacy and Publicity. Modern architecture as mass media*, MIT Press, Cambridge, 1996.

COMAS, Ángel, *Los fabulosos años del New Hollywood*. T&B Editores, Madrid, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología*. Manantial, Buenos Aires, 2010.

CONDIT, Carl W., *American building art: the twentieth century*, Oxford University Press, Nueva York, 1961.

CONLEY, Tom, *Cartographic cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

COOK, David, "1974. Movies and political trauma", en FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

COOPER, Alan, *Bridges, Law and Power in Medieval England, 700-1400*. The Boydell Press, Woodbridge, 2006.

CORBETT, Scott, *Bridges*, Four Wind Press, Nueva York, 1978,

CORRES PEIRETTI, Hugo, "Diseño conceptual: un procedimiento ingenieril para obtener soluciones formalmente interesantes", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, "El paisaje en 'Filomeno a mi pesar' de G. Torrente Ballester", *Lenguaje y textos*, N° 6-7, Universidade da Coruña, La Coruña, 1995.

COSTA, Antonio, "Landscape and archive", en LEFEBVRE, Martin (ed.), *Landscape and film*, Routledge, Nueva York, 2006.

COURTOISIE, Rafael, "Nueva narrativa y aldea global", en BECERRA, Eduardo (Ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010.

CROWE, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza, Madrid, 2005.

CRUICKSHANK, Dan, *Bridges. Heroic designs that changed the world*, Simon Jenkins, Londres, 2010.

CRUZ BERROCAL, María (Tesis doctoral) *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina* Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004.

CRUZ PÉREZ, Linarejos, "El convenio europeo del paisaje. La oportunidad del territorio", en *Patrimonio Industrial y Paisaje*, TICCIH España, Gijón, 2010.

DALMAU, Rafael, GALERA, Albert, *Ciudades del cine*. Raima edicions, Barcelona, 2007.

DANEY, Serge, *Postcards from the cinema*, Berg, Oxford, 2007.

- *La rampe, cahier critique, 1970-1982*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, 1983.

DE BOTTON, Alain, *El arte de viajar*, Madrid, Taurus, 2002.

- *La arquitectura de la felicidad*, Lumen, Barcelona, 2008.

DE DIEGO, Estrella, *Contra el mapa*, Siruela, Madrid, 2008.

DE GRACIA, Francisco, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Nerea, San Sebastián, 2009.

DE GRAZIA, Victoria, *El Imperio irresistible*, Belacqua, Barcelona, 2006.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

DEL CAMPO Y FRANCÉS, Ángel, "Aquellos paisajes del alma. Un epílogo de circunstancias", en *OP ingeniería y territorio nº 55. El paisaje en la ingeniería II*, CICCIP, Barcelona, 2001.

- "Paisaje y paisajismo", *Revista de Obras Públicas*, nº 2834, CICCIP, Madrid, 1951.

DELEUZE, Gilles, "Optimisme, pesimismo et voyage. Lettre à Serge Daney", en *Ciné journal*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1986.

- *Conversaciones 1972-1990*, Letra-e, Edición impresa en Pre-textos, Valencia, 1995.

- *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 2009.

DESSER, David, "1965. Movies and the color line", en GRANT, Barry K. (Ed.), *American Cinema of the 1960s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009.

- "When we see the ocean, we figure we're at home". From ritual to romance in *The warriors*", en Pomerance, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

DÍAZ PIEDRAHITA, Santiago, "La flora y el paisaje en el Quijote", *Boletín de la Academia colombiana*, tomo 56, nº 229-230, Academia colombiana, Bogotá, 2005.

DIDELON, Valéry, "Producción, consumo y comunicación: arquitectura y paisaje en la era del capitalismo posfordista", en *Paisaje: producto/producción. Catálogo de la IV Bienal Europea de Paisaje. IV Premio Europeo de Paisaje Rosa Barba*, COAC, Barcelona, 2008.

DOUGLAS GRANT, Paul, "Introduction", en DANEY, Serge, *Postcards from the cinema*, Berg, Oxford, 2007.

DREYER, Carl T., *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*, Paidós, Barcelona, 1999.

DUBBINI, Renzo, "Imágenes de la metrópolis: transformación y conflicto", en CALATRAVA ESCOBAR, Juan, GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (Eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Abada, Madrid, 2007.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.

DURÁN FUENTES, Manuel, *La construcción de puentes romanos en Hispania*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005

Eco, Umberto, *Cultura y semiótica*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

ELIASSEN, Olafur, *Los modelos son reales*, GG mínima, Barcelona, 2009.

ELSAESSER, Thomas, "American Auteur Cinema. The last -or first- picture show?", en ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel (Eds.), *The last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio, CRUZ PÉREZ, Linarejos, *El paisaje. De la percepción a la gestión*, Liteam, Madrid, 2009.

ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio, "La recuperación del valor del paisaje urbano", en *Ingeniería y territorio nº 75. La ciudad habitable*, CICCOP, Barcelona, 2006.

- "Las cicatrices del paisaje y la ética de la metáfora", en *Cicatrices, Paisea Marzo 2011*, Paisea, Valencia, 2011.

FARROW, Mia, *Hojas vivas. Memorias*, Ediciones B, Barcelona, 1997.

FELDSTEIN, Richard, "Displaced Female Representation in Woody Allen's Cinema", en BARR, Marleen S., FELDSTEIN, Richard (Ed.), *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press, Champaign, 1989.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1984.

FERNÁNDEZ CAÑADAS, Manuel, *El paisaje en la planificación física. Aproximación sistemática a su valoración* (Tesis doctoral dirigida por Ramos Fernández, Ángel), Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1977.

FERNÁNDEZ CASADO, Carlos, "Expresión geográfica de las obras de ingeniería", *Estudios geográficos*, vol. 9, CSID, Madrid, 1948.

- *Puentes de hormigón armado pretensado. Generalidades y Cálculo*, Dossat, Madrid, 1961.

- *La arquitectura del ingeniero*, Alfaguara, Madrid, 1975.

- *Historia del puente en España. Puentes Romanos*, CICCIP, Madrid, 2008.

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio, "Acerca de los ingenieros y la naturaleza", en *OP nº 11. El impacto ambiental*, CICCIP, Barcelona, 1989.

FERNÁNDEZ TROYANO, Leonardo, "Puentes urbanos sobre las rías", en *Puentes urbanos, Ingeniería y Territorio nº 65*, CICCIP, Barcelona, 2003.

- *Tierra sobre el Agua: visión histórica universal de los puentes*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2004.

FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, Luis, *Arquitectura y vida. El arte en mutación*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2012.

- en MARTÍNEZ CALZÓN, Julio, *Puentes, estructuras, actitudes*, Turner, Madrid, 2006.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ HERNÁNDEZ, David, "La prefabricación en los puentes urbanos", en *Puentes urbanos, Ingeniería y Territorio nº 65*, CICCIP, Barcelona, 2003.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, *Más allá del Oeste*, Debate, Barcelona, 2007.

FERNÁNDEZ, Horacio, "Antiguas novedades. Reparaciones del paisaje en las artes visuales", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

FLORIDA, Richard, *Las ciudades creativas*, Paidós, Barcelona, 2009.

FONT, Óscar, *That old feeling. La historia de la Woody Allen's New Orleans Funeral & Ragtime Orchestra (1972-1996)*, De La Manga, Barcelona, 2007.



FORTE, Jorge, *Woody Allen*, Cátedra, Madrid, 2007.

FOX, Julian, *Woody. Movies from Manhattan*, Overlook Press, New York, 1996.

FRAMPTON, Kenneth, "The architect as bridge builder", en FRAMPTON, Kenneth, WEBSTER, Anthony C., TISCHHAUSER, Anthony, *Calatrava Bridges*, Artemis, Zurich, 1993.

FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

- "Introduction: movies at the 1970s", en Friedman, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

FRODON, Jean Michel, *Conversaciones con Woody Allen*. Paidós, Barcelona, 2002.

GALLIAZZO, Vittorio, *I ponti romani*, Canova, Treviso, 1994.

GARAUDY, Roger, *Un realismo del siglo XX*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

GARCI, José Luis, *Garci. Entrevistas*, Notorious, Madrid, 2010.

- *Querer de cine*, Nickel Odeón, Madrid, 2003.

GARCÍA ESCUDERO, José María, *Vamos a hablar de cine*, Salvat, Madrid, 1970.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago, *Guía histórica del cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Cézanne y el cubismo: preámbulo y epílogo del paisaje moderno", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

GARCÍA MARQUINA, Francisco, "La vida y el paisaje en la obra de Cela", *Ambienta: La revista del Ministerio de Medio Ambiente*, nº 9, Ministerio de Medio Ambiente, Madrid, 2002.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

GARCÍA, Ascensión, "Paisaje, land-art e ingeniería", en *OP ingeniería y territorio n° 55. El paisaje en la ingeniería II*, CICCIP, Barcelona, 2001.

GASQUET, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Gadir, Madrid, 2006.

GERETSEGGER, Heinz, PEINTNER, Max, *Otto Wagner, Unbegrenzte grossstadt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1980.

GILBEY, Ryan, *It don't worry me. Nashville, Jaws, Star Wars and Beyond*, Faber and Faber, Nueva York, 2004.

GIRARDIN, René-Louis, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992.

GIRGUS, Sam B., *El cine de Woody Allen*. Akal, Madrid, 2005.

GODARD, Jean-Luc, *Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010.

GOMBRICH, Ernst H., HOCHBERG, Julian, BLACK, Max, *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 2007.

GOMBRICH, Ernst, *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza, 1987.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (Coord.), *Cine, arte y artistas*, Fundación Picasso, Málaga, 2008.

GÓMEZ MENDOZA, Josefina, "El paisaje de los ingenieros (Obras Públicas y Montes) ", en MATEU BELLÉS, Joan F., NIETO SALVATIERRA, Manuel, *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Evren, Valencia, 2008.

GÓMEZ ORDÓÑEZ, José Luis, "Puentes solidarios", en *Puentes urbanos, Ingeniería y Territorio n° 65*, CICCIP, Barcelona, 2003.

GÓMEZ-BLANCO PONTES, Antonio J., "La fotografía: de su participación en la significación contemporánea de la arquitectura", en *Arquitectura y cultura contemporánea*, Abada, Madrid, 2010.

GONZÁLEZ BERNÁNDEZ, Fernando, "El orden de la naturaleza. Aspectos subjetivos de la percepción del orden en nuestro entorno", en *Figura con paisajes: homenaje a Fernando González Bernáldez*, Fundación Fernando González Bernáldez, Madrid, 2002.

GONZÁLEZ LINAJE, M<sup>a</sup> Teresa (Tesis doctoral dirigida por García-Ormaechea Quero, Carmen), *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, "La Ingeniería del Siglo de Oro a través del Quijote", en *Revista de Obras Públicas*, nº 3453, CICCOP, Madrid, 2005.

GOROSTIZA, Jorge, *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine*. Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

GOTTEMOELLER, Frederick, *Bridgescape. The art of Designing Bridges*, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken, Nueva Jersey, 2004.

GOULA, María, CERVERA ALONSO DE MEDIA, Marina (Eds.), *Paisaje: producto/producción*, COAC, Barcelona, 2008.

GRANT, Barry K., "Introduction", en GRANT, Barry K. (Ed.), *American Cinema of the 1960s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009.

- "Paradise lost and found: a Bronx tale", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

GRATTESAT, Guy, *Conception des ponts*, Eyrolles, Paris, 1978.

GREENWOOD, Davydd, J., "Prólogo", en MEDINA LASANSKY, D., McLAREN, Brian (Eds.), *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

GUARNER, José Luis, *Historia del cine americano 3. Muerte y transfiguración*, Laertes, Barcelona, 1993.

GUBBELS, Jack L., *American Highways and roadsides*, Houghton-Mifflin Company, Boston, 1938.

GUBERN, Román, "Una lectura cinematográfica del Quijote", en PARRADO DEL OLMO, Jesús María, GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.

- *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 2003.

GUERAND, Jean-Philippe, *Woody Allen*, Rivages, Paris, 1989.

HAMILTON, Don, "Lights, camera, traffic jam: filming and construction mean more delays" en el *Portland Tribune*, 9 marzo 2001.

HAMPLE, Stuart, *Dream & superficiality. Woody Allen as Comic Strip*, Abram ComicArts, Nueva York, 2009.

HEIDEGGER, Martin, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

- *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

HELLMANN, Claudia, WEBER-HOF, Claudine, *On location. Famous landscapes in film*, Bucher, Munich, 2007.

HERCE VALLEJO, Manuel, "La forma de las infraestructuras en la construcción del territorio y de su paisaje", en *La forma en la ingeniería, Ingeniería y Territorio nº 84*, CICCIP, Barcelona, 2008.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Santiago (Tesis doctoral dirigida por Hernández Muñoz, Aurelio), *Investigación ecológica de la acción humana sobre un ecosistema natural (Parque Natural de Monfragüe)*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1982.

- "Los puentes y la avifauna silvestre", en *Puentes I, OP nº 19, CICCIP*, Barcelona, 1991.

- "Prólogo", en HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Santiago (Coord.), *Puentes de España. Testigos de nuestro pasado*, Lumwerk, Barcelona, 2009.

- *Ecología para ingenieros. El impacto ambiental*, CICCIP, Madrid, 1987.

- (Coord.), *Puentes de España. Testigos de nuestro pasado*, Lumwerk, Barcelona, 2009.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007.

HERRERA, Javier, *El cine: Guía para su estudio*, Alianza, Madrid, 2005.

HILTON, Tim, *John Ruskin*, Yale University Press, New Haven, 2002.

HORWATH, Alexander, "The impure Cinema: New Hollywood 1967-1976", en ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel (Eds.), *The last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

HÖSLE, Vittorio, *Filosofía del humor*, Tusquets, Barcelona, 2002.

HUESO, Ángel Luis, *El cine y la historia del siglo XX*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1983.

IMBERT, Gérard, *Cine e imaginarios sociales*, Cátedra, Madrid, 2010.

IVAIN, Gilles, "Formulario para un nuevo urbanismo", en *Urbanismo situacionista*, GG Mínima, Barcelona, 2007.

JACKSON, John B., *Descubriendo el paisaje autóctono*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.

JACOBS, Jane, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Capitán Swing, Salamanca, 2011.

JAKOB, Michael, *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*, Siruela, Madrid, 2010.

JAMES, C., "Woody Allen", *El País Semanal*, nº504, Diciembre 1986.

JAMES, Simon R.H., *London Film Location Guide*, Batsford, Londres, 2007.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998.

JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Ingrid (Tesis doctoral) *Paisaje e historia en la pintura contemporánea puertorriqueña, su significación y representación*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, "Significados del paisaje en la España moderna en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

JUAN PAYÁN, Miguel, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el cine y nadie se atrevió a contar*, T&B editores, Madrid, 2001.

JULLIER, Laurent, *¿Qué es una buena película?*, Paidós, Barcelona, 2006.

JURADO, José Antonio, HERNÁNDEZ, Santiago, NIETO, Félix, MOSQUERA, Alejandro, *Bridge aeroelasticity. Sensitivity analysis and optimal design*, WIT Press, Southampton, 2011.

KAEL, Pauline, *Film Writings 1980-1983*, Arena, Londres, 1987.

- *Film Writings 1983-1985*, Arena, Londres, 1987.

KATZ, Chuck, *Manhattan on films*, Limelight Editions, Nueva York, 1999.

- *Manhattan on films 2*. More walking tours of location sites in the Big Apple, Limelight editions, Nueva York, 2002.

KEATHLEY, Christian, "Trapped in the affection image. Hollywood's post-traumatic cycle (1970-1976) ", en ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel (Eds.), *The last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

KEATON, Diane, *Ahora y siempre*, Memorias, Lumen, Barcelona, 2011.

KING, Noel, "The Last good time we ever had. Remembering the New Hollywood cinema", en ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel (Eds.), *The last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

KOECK, Richard, "Modern life in High Treason: visual and narrative analysis of a near-future cinematic city", en WEBBER, Andrew, WILSON, Emma (Eds.), *Cities in transition. The moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, Londres, 2008.

KOLKER, Robert, *A cinema of loneliness*, Oxford University Press, Nueva York, 2000.

KOTANYI, Attila, VANEIGEM, Raoul, "Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario" (1961), en *Urbanismo situacionista*, GG Mínima, Barcelona, 2007.

KRACAUER, Siegfried, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milán, 1962.

KRÄMER, Peter, *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars*, Wallflowers, Londres, 2005.

KRIER, Leon, *Arquitectura: Opción o Destino*, Union, La Habana, 2010.

KRONENBURG, Robert, *Flexible. Arquitectura que integra el cambio*, Blume, Barcelona, 2007.



LARA VALLE, Juan Jesús, GARCÍA RUIZ, Antonio Luis, "Cine y patrimonio urbano. Granada en el imaginario del celuloide", en CORNEJO NIETO, Carlos, MORÁN SÁEZ, Juan, PRADA TRIGO, José (Coord.), *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar*, CSIC, Madrid, 2010.

LARRÍNAGA RODRÍGUEZ, Carlos, "El paisaje nacional y los literatos del 98. El caso de Azorín", *Lurralde: Investigación y espacio*, nº 25, Instituto geográfico vasco, San Sebastián, 2002.

LAX, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Lumen, Barcelona, 2009.

- *Woody Allen. La biografía*, Ediciones B, Barcelona, 1994.

LECLÉZIO, Jean-Marie G., "Sobre Bresson", en *Bresson, Robert, Notas sobre el cinematoógrafo*, Árdora, Madrid, 2007.

LEFEBVRE, Martin, "Between settings and landscape in the cinema", en LEFEBVRE, Martin (ed.), *Landscape and film*, Routledge, Nueva York, 2006.

- "Introduction", en LEFEBVRE, Martin (ed.), *Landscape and film*, Routledge, Nueva York, 2006.

LENS, Jesús, ORTIZ, Francisco J., *Hasta donde el cine nos lleve. Viajes y escenarios de película*. Ultramarina, Granada, 2009.

LESSING, Gotthold E., *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Folio, Barcelona, 1999.

LEV, Peter, "1979. Movies and the end of an era", en Friedman, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

- *American films of the 70s, Conflicting visions*, University of Texas Press, Austin, 2000.

LLOPIS, Silvia, *La comedia en 100 películas*. Alianza, Madrid, 1998.

LOCKE, Tim, LOCKE, Anne, *Puentes del mundo*, Tikal, 2011.

LONG, Richard, texto de la exposición *Richard Long: Heaven and Earth*, Tate Gallery, Londres, 2009.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico, *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico, *Micrologías. O historia breve de artes mínimas*, Abada, Madrid, 2012.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Historia del Urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Cátedra, Madrid, 2011.

LUCIANI, Domenico, "Estudios e investigaciones para el diseño y el gobierno de los paisajes", en CALATRAVA, Juan, TITO, José (Eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Abada, Madrid, 2011.

LUQUE, Ramón, *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Ocho y medio, Madrid, 2005.

LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. Versión original editada en 1960.

MACKANESS, Caroline, "Introduction", en Mackaness, Caroline (Editor), *Bridging Sydney*, Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney, 2006.

MADERUELO, Javier, "Introducción: paisaje y arte", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

- "Paisaje: un término artístico", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

- *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada editores, Madrid, 2005.

MAINER, José Carlos, "Paisaje y literaturas nacionales: a propósito de Azorín", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

MAMET, David, *Bambi contra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*, Alba, Barcelona, 2008.

MAN, Glenn, "1975. Movies and conflicting ideologies", en FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

MANTEROLA ARMISÉN, Javier, "Antonio Martínez Santonja", en *Ingeniería y Territorio nº79. De la ingeniería y las otras artes II*, CICCIP, Barcelona, 2007.

- "Tendiendo puentes", en *Revista internacional de Estudios Vascos*, 53,1, San Sebastián, 2008.

- *La obra de ingeniería como obra de arte*, Laetoli, Pamplona, 2010.

- *Relación entre la estructura resistente y la forma. Notas en torno a la valoración estética de los puentes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2006.

MARCOS LLUIS, Santiago (Tesis doctoral), *Análisis del paisaje como motivo representativo en el contexto de la pintura jienense del siglo XX y sus pintores más significativos*, Universidad de Granada, Granada, 2002.

MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María (Tesis doctoral), *"All by myself I am a huge Camellia": Paisajes en la vida y obra de Sylvia Plath*, Universidad de Alcalá, 2000.

MARTÍN VIDE, Juan Pedro, "Ciudad y río en las artes", en *OP nº 46. Río y ciudad*, I, CICCIP, Barcelona, 1999.

MARTÍNEZ CALZÓN, Julio, "Los puentes en vías urbanas", en *Puentes urbanos, Ingeniería y Territorio nº 65*, CICCIP, Barcelona, 2003.

- *Puentes, estructuras, actitudes*, Turner, Madrid, 2006.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Felipe, "Reflexiones marginales", en *OP ingeniería y territorio nº 58. La plástica de la ingeniería civil*, CICCIP, Barcelona, 2002.

MARTÍNEZ RECHE, Andrés, "Puentes y diablos, o la demonización del saber técnico", en *OP Ingeniería y territorio nº 56. Ingeniería e Historia*, CICCOP, Barcelona, 2001.

MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, Madrid, 2009.

MASSOOD, Paula J., "From Mean Streets to the Gangs of New York: ethnicity and urban space in the films of Martin Scorsese", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

MATA OLMO, Rafael, SANZ HERRÁIZ, Concepción (dir.), *Atlas de los paisajes de España*, Ministerio de Medio Ambiente, Madrid, 2004.

MAYER, Marcos, *John Berger y los modos de mirar*, Campo de Ideas, Madrid, 2004.

MCBRIDE, Joseph, *Tras la pista de John Ford*, T&B Editores, Madrid, 2004.

MCCANN, Graham, *Woody Allen, el genio de a pie*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

McFETRICH, David, *Spanning the river: artists' views of Thames bridges*. Guildhall Art Gallery, Londres, 2006.

MEADE, Marion, *The unruly life of Woody Allen*, Phoenix, London, 2001.

MEINIG, Donald W., "Symbolic Landscapes. Some idealizations of american communities", en MEINIG, Donald W. (ed.), *The interpretation of ordinary landscapes*, Oxford University Press, Nueva York, 1979.

MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010.

MEMBA, Javier, *La nouvelle vague. La modernidad cinematográfica*, T&B editores, Madrid, 2009.

MITCHELL, Don, VAN DEUSEN, Richard, "Downsview Park: Open Space or Public Sphere?", en Julia Czerniak (ed.), *Downsview Park Toronto*, Prestel, Cambridge, 2001.

MITHEN, Steven, *After the Ice - A Global Human History, 20,000-5,000 BC*, Weidenfeld and Nicholson, Londres, 2003.

MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio, "Las nuevas ciudades invisibles", en BECERRA, Eduardo (Ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010.

MORETTI, Giampiero, en "Dichterische Subjektivität und Konstellation. Einige Bemerkungen zur Frage der Identität ausgehend von dem Gedanken der Landschaft bei Ute Guzzoni", en SCHEPPKE Katharina, TICHY, Matthias, *Das Andere der Identität. Ute Guzzoni zum 60*, Rombach Verlag, Friburgo, 1996.

MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.

MORRISON, James, "1964. Movies, the great society, and the new sensibility", en GRANT, Barry K. (editor), *American Cinema of the 1960s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009.

MULLER, Jean, DINIS, Antonio, "Sistemas modulares en puentes", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

MÜLLER, Jürgen, *Cine de los 20*, Taschen, Barcelona, 2007.

MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Buenos Aires, Infinito, 1966.

MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

NAFUS, Chale, "Celluloid Connections: The Bridge in Cinema", Historic Bridge Foundation, Austin, 2003.

NÁRDIZ ORTÍZ, Carlos, "La enseñanza del Urbanismo en las escuelas de Ingenieros de Caminos", en *OP nº 39. Urbanismo I*, CICCIP, Barcelona, 1997.

- "Razón y ser de los puentes urbanos", en *Puentes urbanos, Ingeniería y Territorio nº 65*, CICCIP, Barcelona, 2003.

- "A modo de epílogo. La reivindicación del lenguaje de la forma en la ingeniería civil", *IT Ingeniería y Territorio, nº 81*, CICCIP, Madrid, 2008.

- et. Al., "Diálogo sobre la forma", en *La forma en la ingeniería, Ingeniería y Territorio nº 84*, CICCIP, Barcelona, 2008.

NAVARRO, Antonio José, "El thriller según William Friedkin. Perversión, obsesión y realidad", en NAVARRO, Antonio José (Coord.), *El thriller USA de los 70*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2009,

- (Coord.), *El thriller USA de los 70*, EPE Donostia Kultura, San Sebastián, 2009.

NEUMANN, Dietrich, *Film Architecture. From Metrópolis to Blade Runner*, Prestel, Nueva York, 1999.

NICHOLS, Mary P., *Reconstructing Woody*, Rowman & Littlefield, Oxford, 2000.

NYKVIST, Sven, *Culto a la luz*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009.

ORTEGA CANTERO, Nicolás, "Romanticismo, paisaje y Geografía: los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX", *Ería: Revista cuatrimestral de geografía, nº 49*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José, "Musicalia", en *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1961.

OTTANDER, Catharina, *A work of art. The high coast project with its 35 bridges to the future*, Page One Publishing, Vägverket, 1997.

PALMER, Myles, *Woody Allen*, Plon, Barcelona, 1981.

PANOFSKY, Erwin, "La historia del arte en cuanto disciplina humanística, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

- *Perspectives as symbolic form*, Zone books, Nueva York, 1991.

PEIRCE, Charles S., *Philosophical Writings*, Buchler, Nueva York, 1955.

PENA, Jaime, "Nota sobre la política de los autores en 2009. A propósito del thriller y el Nuevo Hollywood", en NAVARRO, Antonio José (Coord.), *El thriller USA de los 70*, EPE Donostia Kultura, San Sebastián, 2009.

PÉREZ LATORRE, José Manuel, "De la disolución de la estructura a la construcción del paisaje", en *OP ingeniería y territorio nº 58. La plástica de la ingeniería civil*, CICCIP, Barcelona, 2002.

PÉREZ-FADÓN MARTÍNEZ, Santiago, "La proporción en ingeniería: los puentes", en *La forma en la ingeniería, Ingeniería y Territorio nº 84*, CICCIP, Barcelona, 2008.

PERNIOLA, Mario, *Los situacionistas*, Acuarela, Boadilla del Monte, 2010.

PETROSKI, Henry, *Paradigmas de diseño. Casos históricos de error y buen juicio en ingeniería*, Modus Laborandi, Madrid, 2009.

PEZZELLA, Mario, *Estética del cine*, Machado libros, Madrid, 2004.

PIQUERAS, María Jesús, ORTIZ, Áurea, *La Pintura en el cine*, Paidós, Barcelona, 1995.

PLASENCIA LOZANO, Pedro, "Los puentes como argumento estético en la trilogía del hampa de Brian de Palma: El precio del poder, Los intocables de Eliot Ness y Atrapado por su pasado", en *Norba Arte, nº 30*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.



- "El puente de Brooklyn y el cine. Análisis fílmico-estético de la estructura", en CAMARERO, Gloria (Ed.), *Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, T&B Ediciones, Madrid, 2011.

PONS, Maurice, BARRET, André, *Patinir ou l'harmonie du monde*, Robert Laffont, Paris 1981.

QUÉAU, Philippe, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Paidós, Barcelona, 1995.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1976.

- *Edificios y sus sueños (ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1983.

- *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Alianza, Madrid, 1993.

REEVES, Tony, *The worldwide guide to movie locations*, Titan, Londres, 2001.

RIBERA, José Eugenio, *Puentes de fábrica y hormigón armado*, Barragán, Madrid, 1936.

RICE, Peter, *An engineer imagine*, Ellipin, Londres, 1994.

RICHTER, Hans, "Cinéma américain d'avant-garde", en *Cinema. Style en France n° 4*, París, 1946.

RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

RITO, Armando, "Estética y diseño en puentes", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

RIVERA, Juan Antonio, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*, Espasa, edición Booket, Madrid, 2008.

ROBINSON, John Mansley, *An Introduction to Early Greek Philosophy*, Houghton and Mifflin, Boston, 1968.

ROBNIK, Drehli, "Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood: Countercultural combat films and conspiracy thrillers as genre recycling", en ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel (Eds.), *The last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

RODRÍGUEZ, Hilario J., "La ciudad de los sueños", *ABC cultural*, 12 de septiembre de 2009.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

ROIG, Joan, *Nuevos puentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1983.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

ROTHMAN, William, "Woody Allen's New York", en POMERANCE, Murray (Coord), *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

RUBIATO LACAMBRA, Francisco Javier, "Río, ciudad y puente", en *OP nº 47. Río y ciudad, II*, CICCIP, Barcelona, 1999.

RUI-WAMBA MARTIJA, Javier, "Puentes españoles de hogaño", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Revelación del lugar: apuntes sobre el caminar", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007

SALAS, Nicolás, "La Sevilla del siglo XXI", en SALAS, Nicolás (coord.), *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, CICCIP, Sevilla, 1999.

SAMANIEGO, Fernando, "Tratado de ingeniería total", *Babelia*, Sábado 23 de enero de 2010.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Historia del cine*. Historia 16, Madrid, 1997.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Fantasías urbanas en el cine de los años veinte", *Lars. Cultura y ciudad*, nº 7, Valencia, Iseebooks, 2007.

SANDERS, James (Ed.), *Scenes from the city. Filmmaking in New York*, Rizzoli, Nueva York, 2006.

SANSON, Pierre, PILON, Annie, "La part maudite" en *Le jardin, notre double*, Autrement, Paris 1999.

SANTOS, Elena, *Woody Allen. Manhattan*, Paidós, Barcelona, 2003.

SCHAEFER, Eric, "1962. Movies and deterioration", en GRANT, Barry K. (Ed.), *American Cinema of the 1960s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009.

SCHLAICH, Jörg, "Foreword to the second edition", en GOTTEMOELLER, Frederick, *Bridgescape. The art of Designing Bridges*, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken, Nueva Jersey, 2004.

- "Variedad en el diseño de puentes", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

SCORSESE, Martin, WILSON, Michael Henry, *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*, Akal, Madrid, 2001.

SCULLY, Vicent, *The Earth, the Temple and the Gods*. Greek Sacred Architecture, Yale University Press, Londres, 1962.

SEEL, Martin, "Espacios de tiempo del paisaje y del arte", en MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

SENABRE SEMPERE, Ricardo, "Composición y estructura en un paisaje de Ortega y Gasset", *Anuario de estudios filológicos*, vol. 6, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.

- "Notas sobre el paisaje en Pío Baroja", *Letras de Deusto*, Vol. 35, nº 108, Universidad de Deusto, Bilbao, 2005.

SIEGRIST RIDRUEJO, Guillermo, "Arco de Almonte. Autovía de la Plata. Tramo Hinojal Cáceres", en *Hormigón y Acero*, nº 240, Madrid, 2006.

SILVA, Ricardo, *Woody Allen, incómodo en el mundo*, Panamericana, Bogotá, 2004.

SIMSOLO, Noël, *El cine negro*, Alianza, Madrid, 2009.

STEINMANN, David B., WATSON, Sara R., *Puentes y sus constructores*, Turner, Madrid, 1979.

STEWART, Jill, "Actuación en el extranjero: los turistas británicos en Italia y sus prácticas, 1840-1914", en MEDINA LASANSKY, D., MCLAREN, Brian (Eds.), *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid, 2006.

- *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005.

STRIKE, James, *De la construcción a los proyectos*, Reverté, Barcelona, 2004.

SUÁREZ RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Antonia (Tesis doctoral), *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, Universidad de León, León, 2002.

SWEETMAN, John, *The artist and the bridge: 1700-1920*, Aldershot, Londres, 1999.

TELÍAS GUTIÉRREZ, Efraón Alejandro (Tesis doctoral dirigida por Saborit Viguer, José Rafael), *Los paisajes de Agustín Abarca: aportaciones a la pintura chilena*, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2009.

THOMAS MITCHELL, William J., *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

TIBERGHIEU, Gilles A., "El arte en los límites del paisaje", en MADERUELO, Javier (Dir.), *Paisaje y arte*, Abada, Madrid, 2007.

TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Paidós, Barcelona, 2003.

- *Más lecciones de cine*, Paidós, Barcelona, 2008.

TOMASULO, Frank P., "1976. Movies and cultural contradictions", en FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

TORRES, Augusto M., *El cine norteamericano en 130 películas*, Alianza, Madrid, 2000.

TORROJA MIRET, Eduardo, *Razón y ser de los tipos estructurales*, Instituto técnico de la construcción y del cemento, Madrid, 1960.

TREIB, Marc, "Power Plays", en FRANCIS, Mark, HESTER, Randolph T. (Eds.), *The meanings of Gardens*, MIT Press, Boston, 1992.

TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1997.

- en MARTÍNEZ CALZÓN, Julio, *Puentes, estructuras, actitudes*, Turner, Madrid, 2006.

TUSQUETS BLANCA, Oscar, *Más que discutible*, Tusquets Fábula, Barcelona, 2002.

- *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 2003.

TZONIS, Alexander, CASO DONADEI, Rebeca, *Santiago Calatrava. Los puentes*, Electa, Barcelona, 2007.

URKIJÓ, Francisco Javier, *John Ford*, Cátedra, Madrid, 2009.

UTZON, Jorn, *Conversaciones y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

VALANTIN, Jean-Michel, *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres actores de una estrategia global*, Laertes, Barcelona, 2008.

VÁZQUEZ DE LA CUEVA, Ana, "Ingeniería y pintura", en *Ingeniería y territorio n° 78. De la ingeniería y las otras artes I*, CICCOP, Barcelona, 2006.

VENTURI FERRIOLO, Massimo, "Elogio del constructor. Por un pensamiento paisajista ", en CALATRAVA, Juan, TITO, José (Eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. Abada, Madrid, 2011.

VILLANUEVA, Darío, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, 2008.

VIRILIO, Paul, *Speed and politics. An essay in dromology*, Semiotext(e), Nueva York, 1986.

- *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1989.

- *El arte del motor*, Manantial, Buenos Aires, 1993.

- *La velocidad de la liberación*, Manantial, Buenos Aires, 1995.

VIRLOGEUX, Michel, "Puentes atirantados de varios vanos", en *Tendencias en el Diseño de Puentes*, Grupo español del IABSE, Barcelona, 2000.

VV.AA., *Stone and steel: paintings & writings celebrating the bridges of New York City*, David R. Godine Publisher, Boston, 1998.

- *Cinema e arquitectura*, Cinemateca portuguesa e Museu do Cinema, Lisboa, 1999.

- *Ponte Maria Pia. A obra-prima de Seyring*, Ordem dos Engenheiros. Região Norte, Oporto, 2005.

- *El universo de Woody Allen*, Notorious, Madrid, 2008.

- *En las ciudades*, Notorious, Madrid, 2009.

- *Un amor de cine*, Mondadori, Barcelona, 2009.

WAGSTAFF Jr, Samuel J., "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, Diciembre 1966, Nueva York, 1966.

WATERMAN, Tim, *Principios básicos de la arquitectura del paisaje*, Nerea académica, San Sebastián, 2009.

WATTS, Peter, "Foreword", en MACKANESS, Caroline (Editor), *Bridging Sydney*, Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney, 2006.

WEBBER, Andrew, WILSON, Emma (Eds.), *Cities in transition. The moving image*, Wallflower Press, Londres, 2008.

WEBBER, Andrew, "Introduction: moving images of cities", en WEBBER, Andrew, WILSON, Emma (Eds.), *Cities in transition. The moving image and the modern metropolis*, Wallflower Press, Londres, 2008.

WHITE, Mimi, "1970, Movies and the movement", en FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), *American cinema of the 1970s. Themes and variations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007.

WILSON, John, "Film Literacy in África", *Canadian Communications*, vol 1, nº 4, Ottawa, 1961.

WOLFE, Tom, *¿Quién tema al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1982.

WRIGHT, Frank Lloyd, *Arquitectura moderna*, Paidós, Barcelona, 2010.



YEHYA, Naief, "Ciudad Cyborg. Lo virtual, lo concreto y las imágenes fílmicas que dan sentido a nuestros asentamientos mineralizados", en BECERRA, Eduardo (Ed.) *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010.

ZABALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2005.

ZEVI, Bruno, RESTANY, Pierre, SITE, *Architecture as Art*, Academy Editions, Londres, 1980.

ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008.

## **OBRAS LITERARIAS CITADAS**

AUSTER, PAUL, *Trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona, 1996.

AZORÍN, *La voluntad*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

BAROJA, Pío, "Los pueblos del nuevo tren", en *Obras completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1993.

BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La puente de Mantible*, Caligrama, Málaga, 2011.

CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Vol. 1, Juventud, Barcelona, 1944.

CORTÁZAR, Julio, *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973

- Rayuela, Seix Barral, Barcelona, 1986.

- "París, último primer encuentro", en *Papeles inesperados*, Alfaguara, Madrid, 2009.

Eco, Umberto, *Baudolino*, Lumen, Barcelona, 2001.

EGGERS LAN, Conrado, *Los filósofos presocráticos: Tales, Anaximandro y Anaxímenes. Pitágoras. Acmeón. Jenófanes*, Gredos, Madrid, 1978.

FEUERBACH, Ludwig, "Prólogo a la segunda edición (1843)" en *La esencia del cristianismo*, Sígueme, Salamanca, 1975.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, 1930.

GIRONELL, Martí, *El puente de los judíos*, El Andén, Barcelona, 2007.

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas, I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2000.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, 1916.

JOYCE, James, *Ulises*, Pluma y papel, Buenos Aires, 2001.

LÓPEZ VEGA, Antonio (Ed.), *Epistolario inédito. Marañón, Ortega, Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid, 2008.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Cátedra, Madrid, 1983.

MAGRIS, Claudio, *El infinito viajar*, Anagrama, Barcelona, 2005.

NANCY, Jean-Luc, *La creazione del mondo o la modializzazione* (2002), Turín, Einaudi, 2003.

PAMUK, Orhan, *Estambul, ciudad y recuerdos*, Mondadori, Barcelona, 2006.

Platón, *República*, Castalia, Madrid, 1965.

POWELL, Richard, *Don Quixote USA*, Bantam, Nueva York, 1967.

RILKE, Rainer M., *Torso de Apolo arcaico*,

RICO, Francisco, *Figuras con paisaje*, Destino, Barcelona, 2009.

SCOTT FITZGERALD, Francis, *El gran Gatsby*, Libros en red (edición disponible en internet).

SLOTEDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Taurus, Madrid, 1989.

SÜSKIND, Patrick, *El perfume*, RBA Editores, Barcelona, 1992.

## **RECURSOS WEB**

[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

[www.historicbridges.org](http://www.historicbridges.org)

[www.historicbridgefoundation.com](http://www.historicbridgefoundation.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.puentemania.com](http://www.puentemania.com)

[www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)

[www.structurae.de](http://www.structurae.de)

[www.structuremag.org](http://www.structuremag.org)





